یدالله رؤیائی

هلاک عقل بوقتِ اندیشیدن

(مقاله‌ها)



انتشارات مروارید

DATE LABEL

یدالله رویائی

هلاک عقل بوقت اندیشیدن

(مقاله‌ها)

گردآوری و تنظیم از:

غلامرضا همراز



انتشارات مروارید



انتشارات مروارید

چاپ اول ۲۵۳۷

انتشارات مروارید، خیابان شاهرضا، روبروی دانشگاه

چاپ: چاپخانه رامین

جلداز : قباد شیوا

تهران - ایران

مقدمه

من ولایتی، پس ازنشیب وفرازهای فراوان مقیم تهران می‌شوم و با مجله‌یی ادبی شروع به همکاری می‌کنم. اولین چیزی که به ذهنم خطور می‌کند گوشمالی اصحاب فرمالیسم در هنر است (البته با قلم!)، وطبیعی‌ست که به سراغ سرشناس‌ترین آنان می‌روم، به سراغ یدالله رویایی می‌روم، وپس از گفتگوها و بگومگوهای طولانی با نقطه نظرهایش آشنا می‌شوم. می‌پرسم : شما را شاعری تعهدگریز معرفی می‌کنند، مگر می‌شود دراین شرایط که از گرده‌ی انسان تسمه می‌کشند انسان بود و از تعهد هم‌گریز داشت ؟ می‌گوید: شعر من از دروغ ایدئولوژی و از حجره‌ی تعهد می‌گریزد، و اگر مسؤول است ، مسؤول کار خویش است و درون خویش است ؛ که انقلابی وبیدارست، و اگر از تعهد می‌گوید ازتعهدی نیست‌که بردوش می‌گیرد، بل از تعهدی‌ست که بر دوش می‌گذارد. می‌پرسم: بله تا وقتی که تعهد حجره باشد و ایدئولوژی دکان‌باشد، باید ازآن‌گریخت؛ ولی دربرابر آن تعهدراستین و در برابر آن مسؤولیت‌های انسانی چطور؟ می‌گوید: «این‌شیاع غلط را ـ یعنی تعهد گریزی را ـ بدفهمی یك منتقد بد به دهان‌ها انداخت، بله من می‌گریزم منتهی از مسؤولیت‌ها و تعهدهای جهت داده شده می‌گریزم، از تعهدهایی که سازمان‌های جهانی ، میکروفون‌ها، نشریه‌ها

و جناح‌های مختلف پیش‌پا گذاشته‌اند می‌گریزم ... درون یك روز زیر همین نگاه تکان می‌خورد، که تکان روحیه است، ناگهانی و سریع، مثل فکر که تکوینش سریع و ناگهانی‌ست. شاید بشود به‌آن یك‌تولد روحانی گفت؛ ولی‌می‌شود به‌عنوان تولدی‌درجسم به‌آن نگاه‌کرد، تولدی‌درتن. تعهد با اینکه تولدش مثل تولد فکر سریع است یعنی با ورودش درمن، مرا وارد خود می‌کند. به من‌یاد می‌دهد که همه‌چیز دربدن من‌می‌گذشته است به هنگام تکوین، و از همان‌چیزی شروع کرده است که به آن «روحیه می‌گویند، که انگار بدن، آنرا بـرای فکر کردن به خودش، با خودش نگاهش داشته است. پس اگر تعهد درتن است، و درسرعت تن‌تندتر از تن می‌دود برای آن است که روحیه‌ی پنهان در تن، قبول تعهد کرده است، وگرنـه ضعف که نمی‌گذارد در او تندتر از او بدود، پس تعهد، نمای فیزیکی نیست، ونمای فیزیکی دادن به تعهد همان چیزی می‌شود که باید از آن‌گریخت...» ، و می‌بینیم که این‌طرز فکر، از تعهد منظری دیگر بدست می‌دهد وبا متعهد نبودن فرق می‌کند.

من ابتدا به‌قصد شناخت شعر، مقالاتی را که رویایی در مجلات ادبی می‌نوشت جمع‌آوری می‌کردم، مطالعه‌ی این‌مقالات چنان مراشیفته کردکه هدف فراموشم‌شد وخود مقالات فی‌نفسه برایم حضور پیدا کرد. به یاد می‌آورم نقد رویایی درباره‌ی کتاب «دراسلام ایرانی» را که‌نوشت «نگارنده شکرگزار هانری‌کوربن‌است‌که براثر زحمات او وقتی به‌سراغ روزبهان بقلی شیرازی بـه عنوان یك فیلسوف روحـانی رفت او را نثرنویسی توانا وشاعری ظریف نیز دید.» و من نیز توانایی‌های رویایی را درنوشتن کشف می‌کنم. کشف نثر رویایی برای من یك حادثه بود، وهیجان این‌حادثه، مرا به جستجوی زمان‌های رفته‌کشاند، تـا از میان اوراق غبارگرفته‌ی دیروز، ازکتابخانه‌ها گرفته تا آرشیوهای شخصی،

جای پـای این نثر را تعقیب کنم. آخرین جـای پا را درسال ۱۳۳۵ در مقدمه‌یی بر کتاب «چهره‌ی طبیعت» اثر «بادیه‌نشین» یافتم.

رویایی علاوه برشاعری، نقدنویسی تـواناست، او نقدنویسی را معنایی دیگر وحیاتی دیگر بخشید و ظرفیتی تازه به‌آن داد، با این‌شیوه که ابتدا نگاهی کلی به‌تمامیت اثر باهمه‌ی خصوصیاتش می‌افکند وبعد به‌تجزیه وتحلیل اجزای اثرمی‌پردازد آنگاه بایك ترفند این اجزا راباهم ترکیب می‌کند وتوی‌خواننده ناخودآگاه با اوهم‌عقیده می‌شوی‌بی آنکه فرصت‌این‌کار را داشته باشی ومن اسم این رامی‌گذارم شیوه‌ی«ضرب و شوك»٭. ابتدابه‌وسیله‌ی یك‌کلمه یایك جمله ضربه‌یی واردمی‌شود و توی خواننده بعداز این آمـاده هستی هرچه که بیاید بپذیری. مثلاً در مقاله «فروغ دوام حیثیت آدمی‌ست» مشکل بتوان با این‌همه ایجاز حرف زد و همه‌چیز را نیزگفت، من در تمام یـادنامه‌هایی که بعداز مرگ فروغ نوشته‌شده‌این «احترام‌نگاری» را ازهمه‌بهتر دیدم. ازاین‌لحاظ‌شباهت‌هایی میان نثر آل‌احمد ونثر رویایی می‌توان یافت،

این مقاله‌ها حاصل بیست و دوسال تأمل رویایی برشعر امروزند (از زبان نیما تا شعرحجم)، که می‌توانست اسمی برای این‌کتاب باشد. به رویایی اگر ازخلال این بیست‌ودو سال نگاه کنیم، انسانی از فکر ، انسانی ازعطش فکر،که هی پیدا کرده وهی‌ترك کرده وهربار موقع‌ترك، پوست او برسر آن متروك بیادگار مـانده است، مثل مار، و این کتاب حدیث همان پوست‌انداختن‌های رویایی‌ست ، از رویایی بیست‌وسه‌ساله تا رویایی چهل‌وشش‌ساله، وطبیعی‌ست اگر دراین‌کتاب گاه‌حرفی ناقض حرفی دیگرباشد.

درخاتمه بی‌آنکه از مشکلات کار صحبتی بـه‌میان آورم، خود را ناگزیر به توضیح چند نکته می‌دانم:

اول، کوشش به‌منظور گردآوری این‌مقالات به‌صورت کتاب دلیل موافقت من باهمه‌ی مطالب آن‌نیست؛ مثلابامقاله‌ی «در شعر حجم شاعر برای کل‌مردم دنیا می‌میرد» موافق‌نبودم

دوم، در عنوان مقالات برحسب ضرورت تغییراتی داده‌شد.

سوم، بجز دو مقاله‌ی: چه‌هراسی داردظلمت روح (نقدسینمایی) وشیعه،جهان روحانی‌ما (نقدکتاب فلسفی) تمام مقالات کتاب درباره‌ی شعر می‌باشد.

غلامرضا همراز

۵۷/۲/۲۰

از ابتدای فکر

صورت بغرنج طبع‌های من آواره در میان رابطه‌های چندگانه با جهان‌من است،وقتی که‌درطبیعت‌اطرافم، بیدارم‌بیدارتغییرم،وتغییر،نمای رابطه‌هائی است‌که صرافت مرا درحیات پیرامنم‌آواره می کند، وهرنگاه سراغ صورتی ساکن را می گیرد ، که تولدش از آن نگاه برمی‌خیزد، و جهان من درمشاهده‌هایم حضور دیگری پیدا می کند ، او پر از مشاهده می‌شود ومشاهده پر ازتصورصورت‌هائی است که‌اشتیاق مرا، امیدوخوف مرا، تصمیم وشعرمرا به رابطه می گیرد، ضمیر من‌صرف می‌شود، ونیتم به‌مصرف ارجاع و دعوت و درك ازجا بلند می‌شود، وینگونه در تنوع اطرافم گسترده می‌شوم، با اتفاق‌های نیالـوده در تنوع اطراف، من با جهان بلافصل پیرامنم آشنایم، باآن طبیعت بی‌تصرف منظوم، من فکر می کنم، وز ابتدای فکر ، منظومه‌های بی‌تصرف اطراف آغاز می‌شود ، وقتی‌به‌فکرمی کنم‌خویش فکرمی کنم،درحیطهٔ تفکر انسان دیگری‌می‌روم که درابتدای تفکرش انتهای فکر من ایستاده است، وز انتهای فکر من جهان‌های دلخواه آرزوئی‌ام آغاز می‌شوند. کی‌فکر می‌شود؟ من‌ازکدام معبر مجبور ذهن می گذرم ، کاینگونه در مکاشفهٔ حجم دیوانه می‌شوم؟ ویرانهٔ تفکرمن برتر، من ازکدام‌معماری جائی برای نشستن‌فرم می گیرم، آیا عبورذهن‌من‌احجام راتوقف می‌دهد؟ من قربانی‌ناگهانی نورمی‌شوم،

نورسترگ ناگهانی، من‌طعمهٔ تبرک تاریك طور می‌شوم، پس اصل‌های‌من
ازکدام پل می گذرند؟ لنگرگاه حرف من کجا است، وقتی که چشم‌هایم
ازمکاشفهٔ حجم بیمار می‌شوند، وقتی که ساختمان حجم‌ها چندگانه و
مکرر وبسیارمی‌شوند، تعددحجم‌ها راجمع می کنم ومتفق می کنم ونظام
می‌دهم و دریك واحد معماریشان می کنم ، طعمهٔ طورم و بایـد حجم‌گر
باشم، وتا طور طعمهٔ من‌باشد حجم‌گری کورم، و دربرابر مدمسری‌حجم
فاشیست. آنقدرکه درتوجه بی‌نوسان مداری که‌می‌بردم بتوانم به‌این‌نمو
زایندهٔ رو در رو نظم بدهم، و بدینگونه وقتی معمار حجم هستم اشیاء
نیستند، اشیاء بی‌رمق ناچیز، اشیاء پشیز، که فراموشند وغائب، در این
نوسان نظم، که نظمی بی‌نوسان است، که نظم‌نوسان است.

اشاره‌ای بر

زبان نیما*

نیما خان، مدتی است که شعری نمی گوئید؟

- برای اینکه زبانی راکه میخواستم استعمال کنم کردم ، لغات و فرهنگ شعری راکه داشتم بکار بردم ، خیالم را راحت کردم و اکنون از نساختن شعر دغدغه‌ای ندارم...

این سئوالی بود، که دو سال ونیم پیش ، درکوهستانهای «یوش» ، هنگامیکه در جستجوی کبک راه میرفتم ، از نیما کردم و امروز دراندیشهٔ جواب اویك هدف کوچك دارم، و آن دوستی با خواننده‌های شعر نیما است یعنی مفتاحی برای قرائت اشعار نیما بدانها بدهم. میخواهم دریچه‌ای را که برزبان نیما باز میشود در این مقال بگشایم. کلمه‌ها، هجاها ، صداها و آن چیزهائی که درکارگاه شعری نیما ابزار و مصالح اویند، لغاتی که به خاطر ارزش یا معنی‌شان ازاستعمال رایجی که دارند، جدائی میگیرند و

*کتاب هفته، ۲۲ بهمن ۱۳۴۰ ،شماره‌ی ۱۸ مخصوص سالروز مرگ نیما

بعضی دیگر که از لحاظ ترکیب و تعبیر اشکالاتی جلوی چشم خواننده می گذارند و یا آن مجموعهٔ واژه‌هائی که تا زمان نیما بدانگونه در کنارهم ننشسته‌اند. سیستم لغوی، ساختمان، انس، غرابت و تازگی آن و بالاخره آن چیزهائی است که در شعر او بکار رفته و خیال اورا راحت کرده است.

یک حادثه کوچک

اگرفراموش نکنیم که شاعر گاهی فقط کاتب واژه‌ها است، نیمابه‌گمان من اولین‌شاعری است که واژه‌ها را بعنوان اصلی‌ترین ابزار و مصالح شعر جلوه داد؛ ونشان دادکه سمبل‌هاوجهش‌های ذهنی وزمزمه‌های ضمیر ناآگاه شاعر چیزی جز تقارن و قرابت واژه‌ها و یا بعبارت دیگر مشغلهٔ زبانی نیست. درحقیقت آن زلال بیرنگی که بنام **الهام** درشاعر می‌جوشد تنها تخمیر کلمات باید باشد:

دو واژه‌قبلا، بی‌اراده‌شاعر، درجستجوی‌خویش‌برخاسته‌اند در یک جای شعر همدیگر را ملاقات می کنند، برخورد این دو برقی میآفریندکه حول و حوش خود را مثل یک ستارهٔ کوچک روشن می کند و در بیشتر اوقات مجموعهٔ همین برخوردها و درخشش‌ها یک قطعه شعر میشود، و در این مقام یک شعر منظومهٔ کلمات است و شاعر جز منجم، بازیگر یا جادوگر کلمات

نیست.

در حیطهٔ این بازیگری، یا تجانس و هم آهنگی صداها و لحن‌ها سلطه دارند، آنچنانیکه مولوی، ناصرخسرو وقاآنی‌براین سلطه عشق ورزیدند، و یا اتحاد و هم‌آهنگی پر طنین حروف بی‌صدا، سجع، حکومت می کند، چنانکه حافظ وسعدی حکمرانان مقتدر این قلمرو بودند.

ازینقرار میتوان اینگونه تصور کرد که دو کلمه باهم ممکن است متحد شده و یك شخصیت واحد بگیرند، و یا هر کدام بالاستقلال در برابر هم بایستند در گریبان هم افتاده جرقه‌ای بجهانند، چون دو جفت مهجور درجستجوی هم باشند وبالاخره کلماتی باشد که از فاصله‌های معینی بهم‌جواب داده دست دوستی بسوی هم دراز می کنند.

در هرصورت، حادثه‌ای اتفاق می‌افتد، پدیده‌ای روی میدهد، پدیدهٔ کوچکی، مثل رویش یك جوانه، این جوانه، جوهرشعر است، این‌جوانهٔ‌نازك ولطیف را اندك‌چیزی‌می‌خشکاند، هر یك از حالات فوق اگر بجا صورت نگیرد، آنوقت شاعر می‌ماند و واژه‌های عاصی‌و معمای سفیدی کاغذ.

نیما در میان واژه‌ها

اما نیما وقتی در برابر واژه‌ها قرار میگیرد، بیشتر صداها

و حرکت‌هاشان را می‌بینند تا خصیصه‌های دیگرشان را. درحقیقت درکارگاه شعری‌نیما، مانور هجاها ، خود را به چشم ذهن شاعر تحمیل‌می‌کنند. و این یکی از اسرارشعرسرائی اوست، آنچنانیکه برای یك موزیسین صف نت‌ها رژه می‌رود.

بدینگونه برداشت ازکلمات ، بستگی با پرورش استعداد و طبیعت ذوق او دارد. یا ناشی از بعضی موهبت‌های ناشناخته و ناآگاه شاعر است ویا مستقیماً مربوط به اعتقاد او در بارهٔ مبنای ارزش واژه‌ها است.

باین ترتیب ، شاعر وقتی هدف خود را از لغات با چنین برداشتی‌تعیین می‌کند؛ همهٔ آنها برایش عزیز میشوند . ارزش همه را در سمتی‌که دارند مساوی میداند. واژه‌ای راکه در زبان جاری استعمال زیاد دارد درکنارواژه‌ای دیگرکه از دنیای رایج دهانها مهجور است‌می‌گذارد . یك کلمه را با همهٔ سمت‌هائی‌که درفرهنگ لغات دارد بکار می‌بندد وبهمانگونه نیز؛ برای‌یك واژهٔ محلی - که خودباآن زمانی حرف زده است ودرکتاب لغت‌نیست- ارزش قائل است ودرکلام شعر او، به همان شکل‌که تلفظ میشود نقشی مساوی‌سایرکلمات بازی می‌کند.

واژه‌ها اورا حس می‌کنند و او واژه‌ها را و لذا علاوه بر استعمالی‌که در محاوره دارند استعمال جدیدی در شعر او پیدا می‌کنند . با چنین انس و سیر شاعرانه‌ای که درکلمات دارد ،

هرگز آنها را چون عناصر مستقل ولایتغیر نمی‌انگارد بلکه به آنها چون ساز و برگی می‌نگرد که ارزش آنی و گذرا دارند، وسیله‌اند، مثل رنگ‌ها و جلاهای مختلفشان برای یك نقاش خوب، معذالك این بدان معنی نیست که شاعر تأثیر پذیر بعضی کلمات نیست، کلماتی هستند که تعبیرپذیر، مبهم، پرمعنی و جذابند. تأثیر این کلمات در شاعر تاآنجااست که شاعر در سیر فکری خود، اگر به آن برخورد، آنرا در جای خود و در چهارچوب مقصودش بکار گیرد؛ ولی آزادشان می‌گذارند که در این پست بی‌اعتنا باشند و هر معنی دیگری هم که دلشان خواست بدهند.

پس چون عمل شعر نیما بیشتر روی ترکیب و ساختمان اندیشه‌ها توسعه یافته است، ترکیب و تمرکز منظم واژه‌ها کمتر هدف بوده است و از آنها (کلمه‌ها) بیشتر خصیصهٔ هجائی‌شان را می‌شناخته و دوست داشته است و این شناخت و دوست داشتن بجهت احتیاج قهری‌ای بود که زمانش در پیش‌روی نهاده بود. این احتیاج را اکثر معاصران او حس کرده بودند اما راه ارضای آنرا دربیراهه می‌جستند. زندگی تازه، شعر تازه می‌طلبید، مظاهر حیات آینه‌های دیگری می‌خواست. اما آنها می‌خواستند این مظاهر تازه را برمحور عادتشان، در همان آینه‌های غبارگرفته و کدر قدیم - که منعکس کنندهٔ با صلاحیت زندگانی آن‌زمان بود - نمایش دهند. باین جهت با همان مصالح شعری و در فضای تنگ عروض

مثلا از خیابان، تیر برق، ماشین و کارگر حرف میزدند. ولی نیما به مدد فراست و تندی استنباطش زودتر از هر کس این آینه را شناخت. می‌بایست شعرش را آنچنان بسازد که نمودار «چسبیدگی این زندگانی با همه خوب و بد آن با احساسات و طرز زندگانی شاعر»[1] باشد «خواه از حیث موضوع که بیشتر در آغاز هر نهضت فکری و ذوقی دیده میشود و خواه از حیث فرم و طرز کار که نتیجهٔ فهم و تمیز عالی‌تر در دقایق باریک هنراست»[2].

پس درجستجوی لباس و شکل نوی شعر و اساسی ترین مظهر آن، زبان شد زبانی که در آن همهٔ واژه‌هائی که در زندگانی واقعی متولد شده زیست می کنند بتوانند عرض وجود بکنند و یکی از دریچه‌هائی که باین مقصود گشوده می‌شد این بود که در فرم جدید شعرش شکل عینی و تصور ذهنی واژه‌ها را، گذشته از سایر ارزش‌هاشان، بدون تبعیض و فقط با ساختمان هجائی شان بشناسد. از اینرو در کار نیما یك زبان وسیع و همگانی را در خدمت فکر او می بینیم.

او برای ایجاد این زبان شعری، اندیشید که از همهٔ قواعد و سننی که برای شکل مادی کلمه بریده‌اند چشم بپوشد و توقع دیگری از کلمه داشته باشد. این توقع تازه از کلمه، او را به لباس وظاهر

---

۱ و ۲- ارزش احساسات

آن بی‌اعتنا ساخت، همهٔ تأسیس‌های کهنهٔ شعری با نام‌های غلاظ و شدادشان در پیش چشم او بی‌اعتبار شد و تنها از شکل عینی کلمات هجاهائی ماندند که برپسند دل او بهم می‌ریختند.

بدین ترتیب نیما دنیای دیگر خود را شناخت، اما به دنبال کلیدی برای گشودن این دنیا بود، دنیای تنفس آزاد واژه‌ها. نیما خود، این کلیدرا بدینگونه بدست ما میدهد: «شعرای قدیم آزادی حرف‌زدن را به قواعد نقلی Tradi Tionnel فروخته بودند. بسیاری از اوقات احتیاج داشتند که مطلب‌شعری خودراتمام کنند ولی‌قافیه والفاظ تمام‌نشده، بلکه بواسطه یك مجبوریت بیجا و بی‌مناسب، وقتی که در وسط بیتی یا مصرعی بودند تا آخر بیت یامصرع را مجبور شدندکه پرکنند، معلوم است از چه چیزها، برای اینکه مقدارهای هجائی یا مقدارهای صوت و کلمات باهم وفق پیدا کنند شاعر یك دسته‌لفظ رامصالح کار خود میساخت. بعد آنها را به‌شکلی که زننده نباشد با مراقبت کامل‌وگاهی با زحمت‌های زیاد در شکم و سوراخهای مطلب می‌گنجانید و همین طور بعکس. درموقعی که میخواستند مطلب شعری خودرا تمام نکنند... فقط هنر شاعر در خوب بازی‌کردن این رل بودکه چطورجواب وزن و الفاظ زیادی را بدهد.»[1]

و بیاد میاورم گوشه خلوت «یوش» را و جمله‌هائی راکه

۱-ارزش‌احساسات

حدیث غرور شاعرندو بازشان تکرار می کنم:

«قافیه، غلام شاعر است، نه شاعر غلام قافیه و من قافیه را بردهٔخویش‌ساخته‌ام و وزن‌هائی آفریده‌ام تاوزن‌ها مرا نیافرینند زیرا که من که درتنگنای‌وزن‌های موجود نمی‌گنجیدم.»[1]

و باین ترتیب وقتی می‌خوانیم:

قصه شنیدم که گفت طاهر یك‌تن
از امرا را به خانه باز بدارند
گوشه‌گرفت آن امیر همچو عجوزان
دل زغم آزرده ونژند و پشیمند...
کارد چو بر استخوان رسید بیازید
دست به چاره‌گری و حیلت و ترفند
داشت مگردر سرای خویشتن آن میر
نوش لبی شوخ وبذله‌گوی و خردمند

(از قطعه عبداله طاهر و کنیزك)

بنشین به غم خود نفسی برلب‌جوی
می‌خور به تمنای بتی غالیه موی
با همنفسی چند و، بوقتی همه سعد
باریك مشو، فکرمکن، بحث‌مجوی.

(ازرباعیات)

گشت یکی‌چشمه‌ز سنگی جدا
غلغله زن،چهره‌نما، تیزپا
گه بدهان برزده‌برکف چون صدف

۱-ازمیان حرف‌های‌نیما

گاه چو تیری که رود برهدف
گفت در این معرکه یکتامنم
تاج سرگلشن و صحرا منم. (الخ...)

(چشمه کوچك)

می‌گذشت از ره قبرستانی
روبه زیرك و پردستانی
دید ناگاه خروسی‌زیبا
شده برشاخ درختی بالا
دل روباه پی وصلت وی
سخت لرزید ولی وصل کجا
چنگل کوته و مقصود بلند
شکم خالی و مرزوق جدا
از پی حیله بخسبید وگشاد
لب به عجز و بتضرع به دعا.(الخ...)

(خروس و روباه)

بزملا حسن مسئله‌گو
چون بده از رمه میکردی رو
داشت همواره بهمراه و پس افت
تا سوی خانه ز بزها دوسه جفت

و باز وقتی بیت‌هائی بدینگونه می‌یابیم:

عشقم آخر در جهان بدنام کرد
آخرم رسوای خاص‌وعام کرد
عاقبت آواره‌ام کرداز دیار
نه مرا غمخواری و نه هیچ‌یار
من چنان‌گمنامم وتنهاستم
گوئیا یکباره ناپیداستم

کس نخوانده است ایچ آثار مرا
نی شنیده است ایچ گفتار مرا...
من خوشم با زندگی کوهیان
چونکه عادت دارم از طفلی بدان..
تازه دوران جوانی من است
که جهانی خصم جانی من است
هیچکس جز من نباشد یار من
یار نیکو طینت غمخوار من...
بگذرد ایام عشق و اشتیاق
سوز خاطر، سوز جان، درد فراق
شادمانی‌ها، خوشی‌های غنی
وین تعصب‌ها و کین و دشمنی...

(از قصه‌ رنگ پریده)

در ته تنگ‌دخمهٔ چو قفس
پنج کرت چو کوفتند جرس

(از محبس)

هنوز از یك هنر زبانی، سخت دور هستیم. اما وقتی نیما پس از سالها سکوت و سکون، عزلت‌ها و تعمق‌های دراز و تمرین‌های دشوار، فرهنگ زبان شعری‌اش را یافت و سخن خویش را در میان واژه‌های نورسیدهٔ بازیگرتری سامان داد. دیگر به‌جای قطعات «شیر»، «میرداماد»، «ای‌شب» و قصیدهٔ مدحیه شاه مردان و قصیدهٔ هجویهٔ خان خسیس و ... به «من لبخند»، «میترا و دمهتاب»، «اندوهناك شب»، «آی آدمها»، «غراب»، «امید پلید» و ... بر میخوریم و می‌خوانیم:

از حلقهٔ زنجیر تبسم‌هائی
بشکسته، فرو ریخته بر کنج لبان شیرین
وزنك دراز آرزوهایی
همچون خود آرزوعمیق
رنگ سیهی برون میانگیزم
تیره ترازین شبی که میآید
ازدور
تا در دل آن صبحدمی گنجانم
باناخن براق سرانگشت بلور
خورشید شکفته را بجنبانم.

از منظومهٔ طولانی «پریان»

بروی در، بروی پنجره‌ها
بروی تخته‌های بام، درهرلحظه‌ی مقهوررفته، باد می‌کوبد،
نه ازو پیگری درراه پیدا.
نیاسوده دمی برجا، خروشان است دریا!
و در قعرنگاه امواج او تصویر می‌بندد

هم از آنگونه کان می‌بود،
زمردی در درون پنجره برمی‌شود آوا:
«ـ دودوك دوكا! آقاتوكا! چه کارت بود بامن؟
در این تاریك دل شب، نه‌زو برجای خود چیزی قرارش.»

ـ چگونهٔ دوستان من گریزانند از من!... گفت توكا
شب تاریك را باردرون وهم است یا رؤیای سنگینی است
و با مردی درون پنجره باردگربرداشت آوا:
«به چشمان اشك ریزانند طفلان
و من بگریخته ازگرم زندانی که با من بود
کنون مانند سرما درد بامن گشته لذتناك

بر ویم پنجره‌ت را بازبگذار...

....

زمردی در درون پنجره آوا ز راه دور میآید:

«ـ دودوك دوکا، آقاتوکا!

همه رفته‌اند روی از ما بپوشیده

فسانه شدنشان انس هربسیار جوشیده

نشانده بارهاگل شاخه‌تر جسته از سرما

اگرخوب این وگرنا خوب

سفارش مرگ‌اند این خطوط ته نشسته

به چهرره‌گذر مردم‌که پیری می‌نهدشان دلشکسته...

(از: آقاتوکا)

گرکسی دوست ندارد به‌دلت

مانلی من بدلت دارم دوست

آنکه بسیار شبانش در خواب

همه میدیدی اوست.

درتنم هررگ‌از یاد لب بستهٔ تو مدهوش است

که زبس باردلت هست برآن خاموش است.

(ازمانلی)

در چنین سیری، یکباره غافلگیر می‌شویم. شاعر سال ۱۳۰۰ و شاعری‌که از سال ۱۳۱۵ زیست کرده است کاملا در دو جهت و جدا از همند. این دو شاعر، هردو یك جسم، درزمانهای جدا از هم زندگی‌کرده‌اند. و زبان همدیگر را نمی‌فهمند.

شاعر سال ۱۳۰۰ با الفاظ قهربود، والفاظ عاصی وزنجیری باهم. بین آنها هم، نه انسی بود، نه زمزمه‌ای نه درخششی، هرچه

بود یك نواختی بود که گویای حالات و احساسات گونه گون شاعر نمی‌توانست باشد. شاعر نمی‌خواست «وزن شعرش را ، چنانکه مایحتاج دیگر زندگانیش ، پس و پیش کند و بصورت دیگر در آورد.»[1] و میدید که «الفاظ را هم بیشتر در موقعی که قافیه واقع میشوند از اثر موزیکی خود انداخته است»[2]

شاعر سال ۱۳۱۵ در معبر جادوئی لغات پاگذاشته، باصداهای مبهم و زمزمه‌های درخشان آنها خو گرفته، با دریچه‌هائی که از زندگی خود بروی آنها گشوده است نسیمی از خلود بیرون بر آنها دمیده است و یا زندگی خویش را چون آب روانی از خلل و فرج آنها نفوذ داده و به بطن آنچه که شعرش نامیده کشانیده است. قلاده‌های طلائی قافیه و افسارهای ابریشمین عروض را از گردن‌هاشان باز کرد تا آوازشان را بهتر بشنود. به آنها آموخت که چگونه برحسب معنی وزن بگیرند تا باهم هم‌آهنگی پیدا کنندو به وزنی که در طبیعت داشته‌اند نزدیك شوند و بدینگونه با واژه‌ها دوستی و الفت گرفت.

باین ترتیب باید بگویم که از کوره آهنگری شاعر ۱۳۰۰ محصولی جز همان نعل و زنجیر و میخ و خاك انداز بیرون نمیآید

---

۱ و ۲ ـ ارزش احساسات

اماکارگاه شاعر ۱۳۱۵ هرروز جلوه‌ای دیگرداشت، رنگین و پر-
سر و صدا بود. و ما حالا باهم به تماشای کارگاه شاعر ۱۳۱۵
میرویم:

خاری برای چشم‌های علیل

در اینجا ، در این کارگاه ، کلمه‌ها طوری تعمیر و تزئین
می‌شوند که با انس دهانها نا آشنا است ، شاعر بعنوان موجودی
عجیب و بیگانه، از معمول به وراه و رسم دیگران جدائی‌میگیرد.
یعنی خود مصرع‌ها از راه و رسم معمول می گریزند . در حقیقت
آنچه دراینجابرروحیهٔ نیما حاکم است، همین جدائی وگریزاست
که بزرگترین و سالم‌ترین مشغلهٔ ذهن و خاطر اورا بوجودمیاورد.
یعنی یك شاعر و یك متفکر، درکنار هم روحیه‌ای ساخته‌اندکه از
سرشاری و امتلا بی‌حس مانده‌ولی، با حرکت از بیراهه،جاخالی
کردن وکناره‌گیری و دور افتادگی برانگیخته وپرشور است.

بنا براین آنچه نیما در اینجا می‌تراشد و می‌بافد با قدمت
ناساز مشتریهای دور و برش ناجور است ولی برای او تفاوتی
نمی کند «زیرا میداندکه احساس به جائی گذارده نشده که‌دردسترس
عموم واقع شده باشد، حتی خود او هم وقت مناسب لازم داردتا
یك دفعه دیگربه طرز»[1] تراش و بافت مخلوق خود آشنا شود. در

۱- از مقدمهٔ خانوادهٔ سرباز

واقع آنچه بنام تخم‌مرغ درسرراه گربه بدعادت می گذارد، سنگی
است که دندان می‌شکند و درست گفت نیماکه : «در هرحال من
نوك خاری هستم که طبیعت مرا برای چشم‌های علیل و نابینا تهیه
کرده است.»[1]

واژه‌های ناشناس

در ذخیره‌های ذهنی و گذشته نیما لغاتی یافت می‌شود که جای
پائی در فرهنگ‌های کوچك و بزرگ لغات ندارد ولی عاری از
جوهر یك لغت هم نیستند. این لغات که منبع فنا ناپذیری درحافظه
شاعر دارند، غالباً حاشیه نشین ذهن اویند و به موقع درشعرش سبز
می‌شوند و تعلیق به زادگاه شاعر و دیار کودکی او دارند و ریشه-
های آن از فرهنگ طبری آب می‌خورد. در این گروه واژه‌ها یك
جریان فکری به صافی و سادگی بروز می کنند و در عین هم آهنگی
و رفاقتی، که بین این کلمه‌ها و سوژه‌های طرح شده وجود دارد ،
موضوع پاك‌ترین اشاره‌ها و سمبل‌ها قرار میگیرند : آقاتوکا -
وك‌دار- شب‌پرهٔ ساحل نزدیك - شب‌پا وبسیاری دیگر... درابتدای
قطعه «کارشب‌پا» فرهنك خاص نیما یکباره مارا در محیط تازه و
ناآشنائی می‌برد:

«ماه میتابد. رود است آرام

۱- ازمقدمهٔ خانوادهٔ سرباز

برسرشاخهٔ او جا «تیرنگ»
دم بیاویخته، درخواب فرورفته، ولی در«آیش»
کار«شب‌پا» نه هنوزاست تمام

و در قطعهٔ دیگر :

زردها بیخود قرمزنشدند
قرمزی رنگ نیانداخته است
بیخودی بردیوار:
صبح‌پیدا شده از آنطرف‌کوه «ازاکو» اما
«وازنا» پیدا نیست.
من دلم‌سخت‌گرفته است ازاین
میهمانخانهٔ مهمانکش روزش تاریک
که بجان هم‌نشناخته انداخته‌است
چندتن خواب آلود
چندتن ناهموار
چندتن ناهشیار،

در سراسر شعر نیما، واژه‌هائی از این قبیل ما را باففضای شعرانس میدهند : **شماله، نپار، وشته، دارمـچ، توسکا، گندنـا، چکاو،ره چمار، کپور، کپه، تلاجن،مولا، آلیجه،سانیا،استونگا، لم،کراد...** و صدها دیگر...

در زیر جلد این واژه‌ها هیچ فلسفهٔ فکری نهفته نیست : یك بیان فنی جدا مانده و شخصی است که اشتغال ذهنی مخصوص و محدودی برای شاعر ، و یك راه گشائی روحی بـرای خواننده دارند.

بعضشان صاحب یك طنین صوتی و بعضشان حامل یك‌ایماژ

ویژه و تصویر درخشان‌اند و بعض دیگر گاهی به جای قافیه‌می نشینند
وبهر حال‌در مجموع، نقش زینت بندی‌مصرع‌هارا دارند که بصورت
تصادفی می‌نشینند یعنی با شعر میآیند و نه به خاطر تمرین؛ شاید
اینگونه تصور شود که استعمال این لغات وحتی‌لغات نایاب‌دیگری
چون **دورج** و غیره که ریشهٔ اوستائی داشته و گاهی هم مربوط به
فرس قدیمند، برای اینست که شاعر با آسان‌ترین وسیله، یعنی با
تشبث به واژه‌های ناشناس و نادر وجه تشخیصی برای زبان خود
از زبان معاصرینش بیافریند. اما با نقشی که این لغات در شعرنیما
بازی می کنند و مذکور افتاد باید گفت که خطوط ممیزهٔ دیگری
علاوه برآن‌اند که زبان نیما را جدا میسازند واین کلمه‌ها نیز با
ظهورشان در شعر نیما، هم‌اکنون تا آستانه وحاشیهٔ فرهنگ‌های
لغت نویسان و زبانشناسان پاگذاشته‌اند و چون‌بهر تقدیر؛ درشعر
یکی از شعرای بزرگ زمان، و نتیجتاً در شعر امروز ، متداعی
حقیقتی هستند سرانجام در متن‌کتابهای‌لغت نیز جای خواهندگرفت
و این خود هدف خاص نیما بوده است.

واژه‌های آشنا و معانی ناشناس

اما برای کلمات آشنای ماگهگاه‌معانی‌نا آشنا وضع‌می کند
معنی‌ای که فقط تا لحظهٔ خواندن، آنهم بجهت بی‌سابقه بودن نا-
آشنا مانده است و درست در لحظهٔ خواندن شعر، همراه معانی

سایر کلمات خود را به ذهن ما می‌کشاند. این معنی بقدری درست به کلمه داده شده است که همیشه همراه خود کلمه بدون احتیاج به توضیح و تحشیه، باکمك سیاق عبارت و همسایگی‌های دیگری به ذهن متبادر می‌شود. فی‌المثل، از «بستن» معانی شکفتن، پیداشدن، نقش بستن، طرح ریختن را می‌طلبد:

هیبت مدهش دریای گران اندرسر

بست اندیشهٔ غریدن ر توفیدن آرام‌آرام

(ما نلی)

گفتمش خنده نبندد پس ازاین

آفتابی نه چراغی بامن،

(درفرو بند...)

خندهٔ صبح در دماغش بست

نقشهٔ دلگشای روزسپید

(شهرصبح)

و یا بیانهای دیگری نظیر «خنده خواهد بست»، «تصویرمی‌بندد» و....

از «شکستن» گاهی طنین حرکت‌های شاد، رقصیدن:

با تن خاك بوسه می‌شکند

وگاهی «از بین‌بردن» و «ویران‌کردن» را می‌خواهد:

نیست یکدم شکند خواب به چشم‌کس ولیك،

غم این خفتهٔ چند،

خواب در چشم ترم می‌شکند

و بهمین شیوه، در بسیاری از لغات آنچه نیما طلب می کند چیزی است که تا زمان او شاعر و نویسنده‌ای طلب نکرده است. اینکار گذشته از یك نوآوری لغوی، تأمین یك زندگی تازه برای بعضی واژه‌ها است. واژه‌هائی که تاآستانهٔ فراموشی و طردمیروند و دوباره حیات شاعرانه شان را از سر می گیرند. بعنوان نمونه اگر به طرز استعمال لغت «همچنان» در شعر نیما دقت کنیم، می‌بینیم که این لغت، درکار نیما، نقشی غیر از آنچه در شعرپیش از اوداشته است یافته است. اواز این کلمه برای جمع‌وجور کردن فرم‌شعرش بسیار کمك گرفته است و دراین مقام، گاهی فکردیگری غیر از «مثل و مانند» را بر آن می‌نشاند که برای من، به تنهائی اندیشهٔ دوام و حرکت را بروز میدهد. و سراسر شعر نیما انباشته از آنست: اجاق سرد، کارشب پا و ... از اینگونه‌اند لغات: خاکستر- هول - دستکار، که‌شاعر از آنها معانی خاص خودش‌را می‌خواهد و مجموعهٔ اینها، بانضمام لغات ناشناس دیگر، بعقیدهٔ من تدوین یك فرهنگ کوچك نیمائی را طلب می کند.

نحو تازه

به خاطر خلق یك دنیای وسیع زبانی، نیما واژه‌ها را در نحو و ترکیب تازهٔ کلامش غالباً در جای جدید و بی‌سابقه‌ای می‌نشاند و جلوه‌ای دیگر بدان میدهد:

صفت به جای اسم: استفاده ازصفت به جای اسم اگرچه اولین بار بوسیله نیما شروع نشده است، اما بوسیله او کشف و تثبیت شده و بعنوان یك تأسیس مطبوع شاعرانه‌در شعرامروزجلوه‌گرافتاد.

بنابراین اگر به مستوره‌های نادری در شعرقدیم چون:

سیاهی سیاه و درازی دراز
که اورا امید سحرگه نبود

(مسعودسعد سلمان)

گشادکارمن اندرکرشمه‌های توبست

(حافظ)

برمیخوریم ، نمونه‌های تکامل یافته آن ، طراوت و رقت آنرا در باغ سبز خاطرنیما می‌یابیم که گفت:

تا دائم این شب سیه بماند
او می‌مکد از روشن صبح خندان

(امیدپلید)

ازدرون پنجرهٔ همسایهٔ من ، یا زناپیدای دیوار شکستهٔ خانهٔ من ،
ازکجا یا ازچه کس دیریست ،
راز پرداز نهان لبخنده‌ای اینگونه در حرف است

(من لبخند)

خوبسته با خراب و خرابش در آرزو

(عقاب نیل)

و یا عبارت‌هائی چون «خاموش های لرزان» و «اندوهناك

شب» و... وگاهی با باریك اندیشی بیشتری، برای اینگونه صفت مضاف میآورد و یا بعبارت دیگر صفت مضاف‌الیه را به مضاف میدهد:

وزرنگ دراز آرزوهائی

(پریان)

وگاهی هم برای برجسته‌کردن صفت و تکیه روی آن، صفت را بعد از ضمیر ملکی که بدنبال موصوف آمده است میآورد، یعنی بجای اینکه ضمیر ملکی را طبق معمول به صفت بدهد، به اسم موصوف می‌چسباند وبا اینکار هم مالکیت را تاکید می‌کند وهم صفت را تحکیم:

با تنش‌گرم، بیابان دراز
مرده را ماند درگورش تنگ

(هست‌شب)

باکفم خالی ازرزق؛ خدایا چه‌مرا
سوی این سرکش دریاآورد

(ما نلی)

که بیان معمولی وغیرنیمائی این‌دومورد این میشد: «باتن گرمش، بیابان‌دراز، مرده‌را ماند درگور تنگش» و «باکف خالی ازرزقم خدایا چه مرا...» ازاین نمونه‌اند:

باهمهٔ خندهٔ مهتابش برمن تاریك

(ما نلی)

با قایقم نشسته به خشکی

(قایق‌شکسته)

خواندند به لحن‌های خود غم‌آور

(پریان)

«و»، «که»، «به» و «نه» در شعر نیما پروبال بیشتری می‌زنند. اینها اجازه یافته‌اند بعنوان یك سیلاب بزرگ در مصرع وغالباً درصدر آن بنشینند:

و منتظرصدای بادی تندند.
که روی همه جهان بپوشانیدند
و شکل همه دگرگون کردند

(پریان)

در زیرنگین چندروشن
که برسر دود آب
لغزان شده‌اند وعکس افکن

(امید پلید)

تاکه همگان بهره بیابند ازآن

(پریان)

وصدای باد هردم دلگزاتر

(آی آدمها)

نه دمی برگوهری تابان نگه‌تان می‌گشاید

(من لبخند)

نه چشم‌هاگشاد ازاویال ازاو نه‌او

(مرغ مجسمه)

و باچنین اختیار و ارزشی تقریباً در تمام اشعار نیما جای گرفته و بدینگونه برای نقش تازهٔ خویش انسی آفریده‌اند. گاهی یك «که» نیما راازآوردن فعل بی‌نیاز میسازد:

وندر امیدگه صیدیش بدام
ناو میراند بدریا آرام. ..
چهره‌پردازی بودش بالاماه
از بهم ریخته ابری‌که برویش روپوش.

(مانلی)

و «به»گاهی بعنوان وسیله نقش «با» را دارد:

گاه می‌کوبد برطبل به چوب

(کارشب‌پا)

وگذشته از معمول، که سمت ادات رادارد و قیدمیسازد مثل:

آیا بدروغ است‌که شد میوه چوخشك
می‌افتد ازشاخ به خاك؟

بسیاری اوقات هم درشعر نیما نقش «با»ی وضعی را پیدامی‌کند:

ای هوش رباگروه خوبان پری پیکر
باموی طلائی و به تن‌های سفید..
آنجا پریانند به تن‌ها مستور

(پریان)

مجموعهٔ این بدعت‌های زبانی به شاعر امکان و میدان‌داده است که چشم او، در هرزاویه‌ای ازدنیای شاعرانه‌اش، واقعیت‌های سخت وخشن زندگانی‌اش راهم، که پیش ازاین شاعرانه‌نمینموده است، به‌بیند وبیان احساسش باهرواژه‌ای‌که طلب‌می‌کند ادابشود خواه این واژه درکوچه زندگی‌کند خواه در تالار، بهرحال‌محیط شعری طوری بار آمده‌که هر دو در دامن هم می‌خـوابند و الفت می‌گیرند، اینجا دو بیان خاص وعام بهم ریخته‌اند. توصیفی که‌با

فصاحت از صبح میشود و یادآور ترکیب و زبان نظامی است :

برباد ده ستیزهٔ شب
ازهم گسل فسانهٔ هول
پیوند نه قطار ایام...

درکنار بیانی است که در حالت عادی درمحاورهٔ مردم بروز می کند:

شیرینی یك شب را

تجدید نمی کند

ازاین پریان شما بپرسید این را

و عباراتی چون «برره معین ناید» «هیچطوری نشده...»

زبان نو، نحو جدید بیان در شعرنیما، چه بوسیله لغت وچه بوسیله عبارت، بهرحال زبان «شعرقرن بیستم» راباز کرد وعوامل مادی شعرامروزرا بدست داد. چنین نمودی تنها میتواند طبیعی ترین وصحیح ترین عکس العملی باشد که در مقابل زبان شعرقدیم صورت میگیرد، در برابر لغاتی که از شدت استعمال «نجابت» یافته اند و در برابر قواعدی که به خاطر آنها هنرطغیان خودش را فراموش کرده بود.

در زیرپوشش چنین زبانی است که نیما را شاعرضمیر، شاعر ابهام می یابیم شاعری که ضمیر مبهمش را دردنیای محسوس **کوه و درخت** پروازداد، از ابهام داعی وضوح و ازوضوح قاصد ابهام بود. تاواقعیت های رنگین وپرجلوهٔ حیات را بیان کند، تا بطن پیچیدهٔ هوش و ذهنش میرفت. ودراین سیروتماشا آنقدرمیرفت که تلخی ها ومرارت های فکری در می گشود و اورا می ربود، تا جائیکه نداند

به‌کجای این شب تیره قبای ژنده‌اش را بیاویزد.

***

میخواستم ، آنچه را که تا اینجا گفتم ، چیزی جز بیان **عوامل مادی** شعر نیما و سرشاری وغناء آن نباشد و لذا در حیطهٔ عنوان این مقال ، ازذکر **عوامل معنوی** شعر نیما در میگذرم و بخاطر میآورم دوسال پیش‌را ، وقتی که خاکها را برجسد کوچکی می‌ریختند که دنیای بزرگی را با خود می‌برد ، نگاه افسرده‌ام تا ژرفای گوربا اورفت وهمانجا دفن شد. برای بیلهاو دستهای گور-کن چقدر بی‌تفاوت بود وخاکها چه بی‌اعتنا به‌گودال فرومیآمدند گلهای نرگس برتل خاك هزاران چشم گشودند و هزاران خار جراحت‌های تازه‌تری در روح من شکافت ، انگشت‌هایم برگور-لرزید و نجوای سرد فاتحه نفرت پایان را در من ریخت ؛ چقدر بسادگی به حرکتی پایان میدهم! یك فاتحه و همین!؟حیف!...نه ، بدینگونه راضی شدن مشکل‌بود ، فاتحه‌ام ، نیم‌خوانده ماند برخاستم و در هجوم یادها براه افتادم:

تفنگهامان بردوش ، کوله‌بارمان برپشت ، شب‌مهربان‌دره‌ها ، این«دزدان خمیده» رادر پیش‌داشتیم وپاهامان برجای پای کبکهای رفته می‌نشست . شاخه‌های «اوجا» در مسیرمان با اطاعتی گردن می‌نهادند ودورتر ، علفهاآبیهای بی‌ته‌را می‌نگریستند ودرزمزمه‌ای خاموش سرمی‌جنبانیدند ، تپه‌ها تندیس کوه‌ها را ستایش‌میداشتند ، معابد خاموش دره‌ها مقابر درختها را درآغوش می‌فشرد و ضریح

پرجبروت آسمان غرق‌نور بود، سکون‌شاد فضا، دریچه‌های‌خلود را برویمان گشوده بود، میرفتیم و درما غرقابی از غرور تلاطم داشت. «تلاجن» کوچك با شاخه‌های شادش، چون پسری بالغ در کنارتپه میدرخشید، مصرع‌هائی از شعر «تلاجن» درمن‌زمزمه شد، پرسیدم.

-نیماخان، مدتی است که شعری نمیگوئید؟

کسی جوابم نداد، هان؟!

به‌تندی باطرافم نگاه‌کردم: هیچکس نگاهم نمیکرد، آفتاب رطوبت گلهای گورستان باران دیده را مینوشید....

بیانیه‌ی شعر حجم*

(حجم گرایی Espacementalisme)

حجم گرایی آنهائی را گروه می کند که در ماوراءِ واقعیت ها، به جستجوی دریافت های **مطلق** و **فوری** و **بی‌تسکین** اند. و عطش این دریافت‌ها هر جستجوی دیگر را در آنها باطل کرده‌است.

مطلق است برای آنکه از حکمت وجودی واقعیت و از علت غائی آن برخاسته است و، در تظاهر خود، خویش را با **واقعیت مادر** آشنا نمی کند.

فوری است برای آنکه شاعر در رسیدن به دریافت، از حجمی که بین آن دریافت و واقعیت مادر بوده است ـ نه از طول ـ به‌سرعت پریده است بی آنکه جای پائی و علامتی به‌جا گذارد.

بی‌تسکین است برای آنکه، به جستجوی کشف حجمی برای پریدن، جذبهٔ حجم‌های دیگری است که عطش کشف و جهیدن می دهد.

تأملی برسر این حرف می کنیم:

---

*بررسی کتاب، دوره‌ی جدید، شهریور ۱۳۵۰، شماره‌ی ۴

از واقعیت تامظاهر واقعیت، ازشیء تاآثارشیء، فاصله‌ای است، فاصله‌هائی است. فاصله‌هائی از واقعیت تا ماوراء آن. از هزار نقطهٔ یك چیز هزار شعاع برمی‌خیزد، هرشعاع به مظهری در ماوراء آن چیز می‌رسد، و واقعیت با مظاهر هزارگانه‌اش با هزار بعد وصل می‌شود. شاعر حجم گرا، این فاصله را با یك جست طی می‌کند تند و فوری. و بدینگونه، از واقعیت، به سود مظهر آن، می‌گریزد. هر مظهری راکه انتخاب کند، از بعدی که بین واقعیت و آن مظهر منتخب است با یك جست می‌پرد، و از هر بعدکه می‌پرد، از عرض، از طول و از عمق می‌پرد. پس از **حجم** می‌پرد، پس حجم گراست. وچون پریدن می‌خواهد، به‌جستجوی حجم است.

■ اسپاسمانتالیسم، سوررئالیسم نیست. فرقش اینست که‌از سه بعدبه‌ماوراء می‌رسد. ودراین‌رسیدن‌فقط دریك‌جاباهم ملاقات می‌کنند: درجهیدن ازطول گرچه دراینجاهم‌جست فوری‌تر است.

حجم گرا در این جست خط سیر از خود بجا نمی‌گذارد. در پشت سر تصویر او سه بعد طی شده است، واین سه بعد طی شده، اسکله می‌سازند تا خوانندهٔ شعرحجم را به جائی برساندکه شاعر رسیده است.

خوانندهٔ مشتاق، عبور ازاسکله را به تأنی یاد می‌گیرد و

خواننده معتاد می‌شود، معتاد قصار، معتاد رسیدن به‌ماوراء باعبور از حجم، به همان جائی که شاعر حجم رسیده است. در آنجا شاعر برای گفتن، حرفی ندارد. شرحی ندارد، وناگاه چیزی را به زبان می‌آورد که حیرت وراز است، همان چیزی راکه ساحران، پیغمبران، وداخوانان، برهمنان، پیام‌آوران کفر، پیام‌آوران ایمان به لب آورده‌اند، یعنی‌شعر، خودشعر.

■ حجم‌گرایی نه خودکاری است، نه اختیاری. جذبه‌هائی ارادی است یا اراده‌ای مجذوب است. جذبه‌اش اززیبائی است. اززیبا شناسی است. اراده‌اش ازشورو ازشعور است، ازتوقع‌فرم و از دل‌بستن به‌سرنوشت شعر.

■ نه‌هوس است، نه‌تفنن. تپشی‌است خشن‌وعصبی. تپش آگاه برای هنرشاعری در انسانی دیوانهٔ شعر، که خطر می‌کند، که از قربانی شدن نمی‌ترسد.

■ شعرحجم، شعرحرف‌های قشنگ نیست. شعرکمال‌است، درکمالش وحشی است و درکشف زیبائی خشونت می‌کند.

■ عتیقه نیست، ولی از بوی باستان بیدار می‌شود.

■ تغییرجادادن واقعیت‌هم نیست. درزندگی‌روز و درزبان کوچه توقف‌نمی‌کند، شاعرحجم‌گرا همیشه برسر آنست که‌واقعیتی خلق‌کند ناب‌تر و شدیدتر از واقعیت روزانه و معمول:

ما تصویری از اشیاء نمی‌دهیم، منظری از **علت‌غائی** آنها

می‌سازیم. وعواملی راکه بدینگونه وام می‌گیریم، در جائی دور دست بافاصله‌ای از واقعیت می‌نشانیم.

■ کار شعر، گفتن نیست. خلق یك قطعه است، یعنی شعر باید خودش موضوع خودش باشد.

■ فصاحت و جستجوهای زبانی رؤیای ما نیست؛ ولی جادوی عجیب واژه‌ها را درکارمان فراموش نمی‌کنیم.

■ شعرحجم ازدروغ ایدئولوژی واز حجرهٔ تعهدمی گریزد، و اگرمسئول است مسئول کار خویش و درون خویش است، که انقلابی است و بیدار است. و اگر از تعهد می‌گوید از تعهدی نیست که بردوش می‌گیرد بل ازتعهدی است که بردوش می‌گذارد؛ چرا که شعر حجم بدنبال مسئولیت‌ها وتعهدهای جهت داده شده نمی‌رود، به درون نبوت می‌دهد تا از نداهای او جهت بگیرد و جهت بدهد. پس این شعرپیش ازآنکه‌متعهد **بشود**، متعهد **می‌کند.**

حجم‌گرایی (Espacementalisme) سبك شعر دیگر ایران است. صفت عصر است و خطابی جهانی دارد. وچون صفت‌عصر است؛ نقاشی، تآتر، قصه، سینما و موسیقی را به خود می‌گیرد. و این بیانیه دعوتی است برای عزیمت. همراه با نقاشان، نمایش‌نویسان، سینماگران و نویسندگانی که‌کار خویش را درسمت این خطاب می‌بینند و می‌بینیم.

■ حجم‌گرایی شاعرانی راگروه‌می‌کندکه به تجربهٔ کارهای

خویش رسیده‌اند، به لذت پریدن‌های از سه بعد. پس اینک بیانیهٔ ما که میوه‌ای رسیده‌را می‌چینند! نه پیشوائیم و نه بت، مبارزه‌می کنیم، مبارزه علیه آنهائی که به این کشف خیانت می کنند تا به نخوت فردی یا اجتماعی خود رضایت دهند، از ملا، دانشمند، یا هنرمند.[1]

زمستان سال ۱۳۴۸ - تهران

۱- این بیانیه به‌دنبال سه‌ماه بحث و گفتگو و نشستن‌های مدیدی که در کافه نکیسا، خانهٔ رؤیائی، خانه اردبیلی، خانهٔ اسلامپور، خانه نصیب نصیبی صورت گرفت، سرانجام در آخرین و طولانی‌ترین جلسه خود در منزل اسلامپور تأیید و امضاء شد. و درآن ایام این نام‌ها شرکت داشته‌اند:

پرویز اسلامپور (شاعر)، محمود شجاعی (شاعر و نمایش نویس)، بهرام اردبیلی (شاعر)، فیروز ناجی (شاعر)، هوشنگ آزادی‌ور (شاعر وسینماگر)، فریدون رهنما (شاعر وسینماگر)، نصیب نصیبی (سینماگر)، پرویز زاهدی (نویسنده)، محمدرضا اصلانی (شاعر وسینماگر)، علی‌مراد فدائی‌نیا (قصه‌نویس) و یدالله‌رویائی (شاعر) و...

از میان شاعرانی که‌قرار بود آنرا امضاء کنند ونکردند، محمدرضا اصلانی بدون تأیید امضاء نکرد و فریدون رهنما با تأیید بیانیه مخالف اصل امضاء کردن بود. بیژن الهی و هوشنگ چالنگی درآن زمان درسفر بودند، وبعدکه انتشارآن به‌اصرار الهی به تعویق افتاد پی گیری اخذ امضاء متوقف ماند. سیروس آتابای (شاعر)، نورالدین شفیعی (نمایش‌نویس)، کامران دیبا (معمار و نقاش)، احمدرضا چه‌کنی (شاعر)، رضا زاهد (شاعر) از پارتیزان‌های این جنبش‌اند. درمتنی که‌دست‌ما است این امضاءها تشخیص داده میشود:

یدالله‌رؤیائی، پرویزاسلامپور، محمود شجاعی، بهرام اردبیلی و هوشنگ آزادی‌ور.

در حاشیه‌ی بیانه‌ی شعر حجم*

گفتیم که حجم گرایی نه تقلید طبیعت است، نه تغییر جادادن واقعیت، و نه حتی استحالهٔ واقعیت، بلکه «حکمت وجودی» یك واقعیت را جستجو می کند و وقتی علت غائی آنرا یافت درهمانجا در فاصله‌ای دور از واقعیت می‌نشیند. این **علت غائی چیست؟**

ببینید، تا آنجاکه هنر تقلید طبیعت است، طبیعی است، یعنی دعوت شکل طبیعی اشیا. این خیلی قدیمی و خیلی کلاسیك است. این «خیلی» هم که می گویم حتی آنچنان نیست که آنقدر عقب برویم تا به هنر «بدوی» برسیم. چراکه هنر بدوی مطلقاً از طبیعت بود، اما بطور خودرو و از نیروهای انتلکتوئل آدمیزاد بیرون می‌زد (نبوغی درقلب اتفاق)؛ ولی امروز با تراکم کارهای مدرن که این خیال را تصحیح می کند، یك جور دیگری به این هنر باید فکر کرد. که قضیه چندان هم اتفاقی و خودرو و بی‌تصرف نبوده است. بلکه یك خلق آگاه باتصرفی آگاه درشکل طبیعی. چراکه می‌بینیم در تراکم کار

---

* بررسی کتاب، دوره‌ی جدید، شهریور ۱۳۵۰، شماره‌ی ۴

آتلیه‌های مدرن، این اتفاق هیچ وقت به آسانی و خودرو و گیرنده‌رخ نداده است. وگرنه همهٔ هنرمندان وشاعرانی که با الهام ازهنربدوی کارمی کنند، می‌توانستند لحظه‌های تصادف وغافلگیری را به‌راحتی شکار کنند. **آندره برتن** دراتاقش می‌خوابید و در را بازمی گذاشت به امید اینکه **تازه**‌ای غافلگیرش کند. دادائیست‌ها به این «تازه» Le hasardمی گفتند (تصادف، اتفاق). **لوتره آمون**از آن به «ملاقات کردن زیبائی ملاقات»* حرف می‌زد. و **آپولینر** آنرا «Image-Surprise» (تصویر- غافلگیری) می‌نامید و **آراگون**آنرا «تصویرمتحیر»(تحیرآور) Stupéfiant image می‌خواند.

پس، ازکلاسیك که بگذریم و جلوتربیائیم، یعنی از تقلید واقعیت‌ودعوت شکل طبیعی‌شیء می‌رسیم به‌آنجاکه شاعروهنرمند واقعیت راتغییرمی‌دهند ودرآن‌تصرف می کنند. مثلادرکارکوبیست‌ها‌تغییرجادادن واقعیت‌ها مطرح می‌شود: یك‌شیءکه معمولا جایش روی‌میزاست برروی‌پرده معنای‌دیگر می‌دهد. برگ درخت اگربر بازوبروید، جای طبیعی‌اش تغییرکرده‌است ودرمقام‌جدیدش‌پیامی دیگردارد. واین «تغییرجا دادن واقعیت»درکارکوبیست‌ها تاآنجا است که‌حتی‌اگریك‌کاغذ رنگ‌شده رااززمین بردارند وروی تابلو

---

* Rencontrer la beautè du rencontre

بچسبانند ، بهرحال جایش تغییر کرده و درمقام دیگر معنای دیگر می‌دهد. اما این کار، عوض‌شدن شکل شیء نیست، استحالهٔ واقعیت نیست.

سوررئالیست‌ها باتصرف درشکل شیء و گاه‌درحالت‌شیء به سوررئل می‌رسند، به‌ماوراءِواقعیت، بطوریکه‌خواننده‌می‌تواند از آن ماوراء باعبوراز یك **خط** به‌واقعیت‌مادربرسد. اماحجم‌گرا به‌تصرفی اینگونه درشیء بس‌نمی‌کندبلکه‌به جستجوی علت‌غائی است. او بدو آ از واقعیت‌یك‌عبورذهنی (Mental) دارد، بطوریکه وقتی از آن‌سوی واقعیت بیرون می‌آید بایك تجربه وبایك‌واحدحرف بیرون‌می‌آید. وهمان **واحدحرف** را حجمی برای رفتن بـه مـاوراءِ واقعیت می‌کند، و همان واحد حرف، یك‌پلکان، یك اسکله ، یك فاصلهٔ فضائی (Espacement) برای شاعر می‌سازد تا به ماوراءِواقعیت عبورشده بجهد. اودر این عبورذهنی که ازواقعیت می‌کند درتلاش شناختن وجودآن‌وبه جستجوی همان علت‌غائی‌است که‌گفتم. ودر هرواقعیت، چه‌عینی چه مجرد، علت و علت‌هائی غائی نهفته‌است، که هرشاعر حجم‌گرا آنرا **بنوعی** کشف می‌کند. برحسب تربیت وشیوهٔ عبورذهنی او.

این سیر از کلاسیسیم تا حجم گرائی را بـا مثالی روشـن می‌کنیم:

انسان وقتی جرثقیل می‌سازد، از شکل دست تقلید می کند، و دوربین را ازچشم می گیرد؛ اما وقتی پیش‌تر می آید و می‌خواهد هواپیما بسازد، نوع دیگری از طبیعت تقلید می کند، هواپیماتقلید مرغ است، اماتقلید سوررئل مرغ است، مرغی که پروازواژگونه دارد. و اما وقتی خواست راه رفتن را تقلید کند چرخ رااختراع کرد که هیچ ربطی و شباهتی به پا ندارد. اینجا دیگر کپی کردن طبیعت مطرح نیست، اختراعی است که علت‌غائی راه‌رفتن است و تنهاهمین. یعنی‌چرخ زدن و دوروسیر.

اولین شاعر جهان گفت : چشم‌های تومثل شب سیاه است . روزگاری بعد شاعری آمد و اعلام کرد: اندکی شب درچشمان تو است . و پس از او شاعر، امروز خسته بیرون آمد و فریاد زد: چشم‌های شبانه. پس ازاوشاعرحجم گرا چه خواهدگفت؟ نخواهم گفت، شعرهایشان را بخوانید. اما بهرحال آنچه خواهد گفت دعوت شب نیست، چیزی از علت‌غائی آنست که عبورذهن او از شب پیش رویش می گذاردوشمامی‌خوانیدش وبه شب‌برنمی گردید چه غم؟ غبنی اگرهست ازآن شما است.

■ اگر کار شعرفقط **گفتن** باشد در تاریخ ادبیات ، انبوه شاعر داریم.

اگر کار شعر هیجان آنچه برای گفتن داریم و خلق طرز بیان آن هیجان باشد تا زمان نیما فقط حافظ و مولوی داریم.

اگر کار شعر دیگر گفتن چیزی نباشد؛ ولی ساختن یك قطعه باشد تا زمان نیما شاعر نداریم.

■ این را دیگر حالا همه میدانند و می گویند که هنر، پارازیتی از واقعیت نیست و از آنجائیکه تقلید تمام می‌شود او شروع می‌شود.

■ حجم گرائی متعلق به هیچ مکتب نیست، ومکتب نیست، نه مربوط به زمان خاصی است و نه مربوط به سرزمینی خاص. حجم گرائی مربوط به فرهنگ بشریت است. کلیدی است برای رؤیت‌های بی‌مرز و دریچه‌ای برای طرز تفکرهای خاص. باهوش‌ترین آرتیست‌های جهان، و هشیارترین‌های تاریخ‌اند که نصیب از آن دارند. ممکن است توقف احجام را درمولوی و خطی‌ازحجم را در هولدرین و پرشی از حجم را در شاعر جوانی از «که بك» ببینند. درهمه‌مکان‌ها ودرهمه زمان‌ها.

■ باید به شدت این مسئله را جدی گرفت که اعتقاد به این داشته باشیم که در پشت سرعلامات و عده‌هائی و علامات دیگری است که فقط شاعر را احضار می کند. شاعرحجم گرا شاعرسرعت‌های مدید وشاعر ساختمان‌های سریع است. تصویری که‌می‌خواهد بتاریکی برود می گذارد تا برود، اما دم درگاه می گیردش. خیلی

راحت است که بگذارد رد بشود، اما طبیعت حضور او تمام در آستانهٔ تاریکی است.

■ تا سالها پیش تکلیف شعر را تصمیم گوش تعیین می کرد: ریتم، صدا، آهنگ، زنگ حروف، قافیه... حالا نوبت چشم رسیده است. قرن فیلم است و فصل انتقام چشم در شدت عبور ذهن از میان فاصله‌های سه بعدی.

عبور از شعر حجم*

شعر به زندگی خودش ادامه می‌دهد و تنها است درهای سیاه و دردهای سیاه. در او و با او است که کسی چهرهٔ واقعی‌اش را باز می‌یابد. با اینهمه همه ازشعر بی‌خبرند و گویا به شوخی‌اش گرفته‌اند. پس اینکه خودش را خوب برافراشته و نگه داشته‌است خبر از چیزی مرموز است. با وجود ثقل‌سنگین دنیائی که دوست داشتنش دیگر چندان آسان نیست، باز شاعران از پا ننشسته‌اند و در همه سوئی تونل‌هاشان‌را حفرمی‌کنند. ادیبان پاسدار ودربانان ادبیات آرامند وآنچنان مانده‌اندکه انگار همیشه‌حق باآنهاست؛ وکاملاحق باآنهاست. و در این میان آنچه از شعر برمی‌جهد و از شاعرانی که به شعر زندگی می‌دهند، کشف نقطه‌هائی دراوج‌است که بر آن تپش‌هایی اصیل و نیالوده، حیاتی مشترك دارند.

برای من انبوه دفترهای شعر ماههای اخیر را فرستاده‌اند و دریغ پراکندگی در چهار سوی کشوررا. و ناگاه اولین خطی که‌از

---

* بررسی کتاب، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۱

برابر چشم می گذرد: شاعران تنهایند و نمی‌دانند چگونه همدیگر را بیابند. در خوب‌ترین شعرها خلاءِ ارتباط هست. چه خبر است؟ آیا ازاین پس شاعران واقعی خاموش می‌شوند؟ وچه کس؟نفس در دهان کیست صدا می‌شود؟

بزرگترین نقش را درشعر شاعران سالهای ۳۰، دوستی‌هاشان وحشرو نشرهاشان بازی می کرد. تحسین‌هائی که برای‌هم‌داشته‌اند و قضاوتهائی که وهم نبوغ را از آنها مـی گـرفت ، مستقیماً از «شخص»شان می گذشت و درآثارشان می‌نشست. این دوستیها در میان همه‌گروه‌هائی که وجودشان راحقیقتی اسیرکرده بود،همیشه بود. اولین‌کوبیست‌ها و اولین دادائیست‌ها بهم مهرمی‌ورزیدند و دوستی‌شان اولین شرط وحدت عملشان بود. وهم حالا، شاعران «نسل خلسه»، بیت نیک‌ها هم در چهارگوشه دنیا پراکنده‌اند. امـا همه از هم‌باخبرند. هم باین جهت‌ونه‌ به این جهت که کتابفروشی فرلینگتی[1] در سانفرانسیسکو برایشان پاتوقی است ، بلکه شبکه‌ای که آنهارا متحد ومربوط می کند اضلاعی مهربان دارد. گینزبرگ آخرین مجموعه‌اش را به گرگوری کورسوتقدیم می کند وکورسو برای او «یك شاعرخیالی» است. قبلاهم یك مجموعه به پیتراور - لوسکی Orlovski و مجموعه دیگرش را به kerouac «بـودای جدید نثرآمریکا» داده بود.چون‌است اینکه ناگهان از نسل‌سالهای

۱- Ferlinghetti شاعر بزرگ نسل بیت.

۳۰ تا شعر جوان ما، که از معبری با حلقه‌های ربط **حقوقی، مجابی خوئی وسپانلو** می‌گذرد خطوط عاطفی بهم می‌ریزند و دوستیهای سازنده درمیان فاصله‌های خراب می‌نشینند؛ وشاعران درهر حرکت تازهٔ شعری و درهر نوجوئی، ادامهٔ عشق را حذف کرده‌اند، وعشق را زنانه می‌بینند ویا نمی‌بینند؛ همیشه شعر، در میان همین دوستی‌ها زندگی کرده است. شعر در زندگی‌اش و درزندگی شاعران چیزی یگانه و تنها است. همه جنایت‌ها را می‌توان اغماض کرد و تنها جنایتی که نمی‌توان به شاعر بخشید اینست که: شعر را از زندگی شعر محروم کند. دفترهای سال ٤۹ راکه ورق می‌زنم اندوه این پراکندگی می‌گیردم : آنچه شاعران مـی‌بینند یـا **نمایش خویش** است در مسابقه‌ای کسالت‌آور بـرای افزایش خـواننده و تـحسین دستها، و یا سوختگی جانست در خلوتی تنها و دور، محجور از طبیعت حرکت . آن دسته از شاعران را نفس منتقدان بـد گمراه کرده است تا قلمروی تحمیلی برای محتوای شعر خود ثبت کنند، ورها از دلبستگی به سرنوشت شعر، میراث شاعـران متوسط نسل پیش ازخود را تکرار می‌کنند، تا خوش آیند منتقد بد باشند ، می‌خواهند صدای جامعه باشند و تا صدای جامعه باشند، بی‌هیچ دردی ناله می‌کنند که روستاها را کارخانه‌ها تصرف کرده‌اند و چمنها را چکمه‌ها ویران...

شعر متوسط ، شعربی‌توقع ، شعرتکرار ، شعر سطح ، که در

سطح می‌ماند و در سطح جارو می‌شود از یک سو دفترهای شاعران شعر تعهد، تعهد اسمی، تعهد تصمیمی، تعهد تهوع را انباشته است و از یک سو در دفتر شاعرانی که بعنوان زائده‌های کاذب حاشیه‌های آسان موج نو بروز کرده‌اند و شماره‌ای بر آن نمی‌شود انگاشت.

گاه در این میانه به نامهائی کم و بیش آشنا بر می‌خوریم که یا باید - اگر حرف شنوی ندارند - از سرشان گذشت که در کار خود شاد بمانند، و اگر حرف شنوی دارند که رک و راست خشونت کرد و صمیمانه و خردمندانه گفت که با این شعر در همینجا به نهایت رسیده‌اید، هم فریب خورده‌اید، هم فریب داده‌اید، ایست کرده‌اید و ایست داده‌اید. هدفی نمی‌شناسند و نمی‌دانند چرا داد می‌زنند. متعهد منتقد بدی شده‌اند که تعهد او نیز تعهد کردن اینها است.

من آن جنایتی را که گفتم به شاعر نمی‌بخشم، به مثلا **منصور اوجی**[1] و **سیروس مشفقی**[2] نمی‌بخشم، که زندگی شعر را از شعر گرفته‌اند تا «شعر زندگی» بسرایند. به تو چه مربوط است که زنگ می‌خواند و به شعر چه مربوط است؟ و آن یکی عصیانش در چیست؟ نتیجهٔ انسانی کدام یک از شورشهای قرن به او منطق عصیان داده است؟ کدامیک از پیامبران عصیان، از انتهای دیپلوماسی و مکر، انسان عصیان زدهٔ این روزگار را آزادی و فضیلت داده

۱- این سوسن است که می‌خواند - تنهائی زمین.
۲- پائیز- نعره جوان.

است؟ اول، این شعر تو است که نیاز به عصیان دارد، به زیرورو شدن. در شعرت انقلاب کن، وگرنه خودرا به‌بازی آسان‌مخالف خوانی سپردن، بازماندن از مشغلهٔ اعماق است. تزئین فکراست وفکر تزئینی است. تنها درآنصورت است که شعر، درقدرت حك یك فریاد در اذهان؛ تنها است. چراکه جامعه حرفی‌است و شعر حرفی دیگر.

فرهنگ‌هم خلق‌های انقلابی را بتدریج جذب می‌کند و هیچ کوشش غنیمتی از دست او نمی‌گریزد. چرا لوتره‌آمون ورمبودر تاریخ «رسمی» روحیه اروپائی شریك می‌شوند و نیما محیط ذهنی برای یك‌عصر می‌سازد؟ که نه نیما و نه لوتره آمون روی صحنه نرفتند و آن یك مرغ آمین و این یك «آوازهای ملدورور»[1] را جلوی ده‌هزارنفر نخواندند.

آن اهریمن، اهریمن تاریکی‌که در ما شعر می‌نویسد، در طغیان ما ودر انقلاب ما مسکن‌دارد. وخوی این اهریمن‌تازمانیکه منقلب نشده‌ایم بی‌تغییر می‌ماند. برای شاعر بودن کافی نیست که انقلابی و عصیانی باشیم، بلکه این عصیان باید به شیوه‌ای بیان شودکه خشم و اضطرابش را با مرد شیفتهٔ شعر تقسیم‌کند، و این تقسیم چنان نیست‌که برای مرد کوچه، به زبان مانوس او، نوحه یا رجز بخوانیم. اگر امه‌سزر و آلن‌گینزبرگ به این تقسیم

1-Lautrèamont, Les chants de Maldoror

موفق می‌شوند تنهابرای اینست که این یکی ازطریق تراکم وردوار آیه‌ها، وشدت خطاب‌ها، خشونت وتفاخر تصویرها به‌آن‌می‌رسد و آن یکی با چنان سلطه‌ای برزبان حرفش رابافت‌می‌دهدکه‌انگار کمپرسی از آهن و فولاد ... سزر انتخاب نکرده است و شعر گینزبرگ نتیجه منفی انتخاب نیست. اول به شعر بیندیش وبه‌صیقل سلاح (که این خود نیمی ازعمر است) وآنگاه، خودرابه‌صداهای وحشی درون بسپار، به هرکجاکشیده شدی، نجات تو و توفیق‌تو آنجا است اگر انتخاب‌کنی انتخاب شده‌ای. باید فاسد کنی یا فاسد شوی . بگندانی یا بگندی ، هیچ‌چیز فاسد کننده‌تر از یک ایدئولوژی ساخته وپرداخته نیست. آرتو در نامه‌هایش به‌ژاك‌ریویر می‌نویسد: «به محض اینکه نقشه ذهنی را پذیرفتید ، تمام لختیهای روحیه را پذیرفته‌اید»...

بافاصله‌ای‌چندان‌ازاین گروه، دفترشعرهای **اسماعیل‌خوئی**[1] در جائی نشسته است که‌نه رضایت می‌دهد ونه اذیت می کند. اذیت نمی کند برای آنکه‌خارج ازاین دفترخبر ازتحول می‌دهد، رضایت نمی‌دهد برای آنکه چهرهٔ متوسط ازکسی ارائه می کندکه‌چهره‌ای بالقوه در سواحل تعالی دارد. و چنان است که اگرآن چهره‌بالقوه را با ذخایر پنهان نمی‌شناختم ، آن فاصلهٔ چندان را هم حذف

۱- بربام گردباد ـ انتشارات رز

می کردم. **خوئی** که‌میداند‌درماوراءِ چه خبراست باید ازاین‌جویبار
کم‌آب ناامید قطع امید‌کند تا در شعرماورائی به جادو وجبروت
برسد و اسرار حجم راکشف‌کند، وگرنه با تأثیری‌که از یك شعر
مرتجع دارد. هم‌شهریانه در حوالی طوس می‌ماند.

در سوی دیگر انبوه این دفترها، شعرآسان‌یاب اصل گم
کردهٔ بی‌ریشه‌ای جاری است‌که جذب کنندهٔ همه‌جنبه‌های منفی‌شعر
امروز است. وجه مشترك همهٔ‌آنها بی‌وزنی است. گوئی مشکل‌این
شاعران همه در وزن بوده است، هیچ چیز دیگری در زیباشناسی
شعرندیده‌اند. هرقطعه شعر، تراکم تصویرهائی است‌که با طبیعتی
کودکانه ، مجموعهٔ ساکنی از بذله و تکرار ارائه می‌کنند . در
زمانی‌که در روزمره تمام میشود و درمکانی که خانه و خیابان
محصورش می‌کند . اینها همان زائده‌های زحمتند که گفتم در
حاشیه‌های‌کاذب «موج» نو بروزکرده‌اند . بر سر این شعرها چون
نمی‌مانند نمی‌مانیم، وتنها در این میانه دونام تازه‌را باقیداحتیاط
ازاین‌مسئله‌استثنامی‌کنم: علی **قلیچ‌خانی**[1] واحمد رضا **چه‌که‌نی**[2]
که فاصله را ازسایهٔ همسایه پرمی‌کنند ولی دوگانه می‌مانند، و
شاید فردا موج‌نو وهرموج نوع را پشت در منتظربگذارند، بشرط
آنکه به معماری حجم‌ها در شعردست بیابند.

۱ـ قفس نامحدود من ـ انتشارات روز
۲ـ نفس زیرلختگی ـ چاپ اهواز

بریده‌های به سهمناکی تجرید گوشت وعشق
که دندانهای سفیدرا
میان جبر سکوت نشانده‌اند
چکه چکه قلبم
می‌تپد
و هنوز فنجانم
روی قالیست
و هنوزدود سیگارم
در پشت مه زمستان خواب دیده‌ام است

«با سرانگشت‌های... احمدرضا چه‌که‌نی»

چه‌که‌نی شاعرعبور ازحجم است، و اولین کتابش اولین جاه‌ـ طلبی‌هائی است که برای دیگـران آخرین است. نیز اولین کتـاب هوشنگ **صهبا**[1] که نامی آشناتر ازآن دو است و با توقـع فرم و پیراستگی زبان خبری از توانائی تشخیص است:

با دگمه‌های ادامه
بادگمه‌های عریانی
......
معماری تن تو
تاریخ انحنااست.

ضایعه در اینجا است که هیچ حرکتی در شعر معاصر اینهمه ضایعه نداشته‌است، چراکه یکی دو چهرهٔ آغـازکننده اگـر بـه پرنسیب‌های کارشان‌می‌رسیدند وازآنها ضلع واستخوان‌می‌ساختند اینهمه سربار را چوب بستی بودکه تحمل کند تا با اولین آفتاب،

۱ـ انسان شیشه‌ای ـ پخش از انتشارات روز

ریختنی‌ها بریزند و تنها بارهائی بر آن جلوه کند که با اضلاع پیوند گرفته‌اند. و در جستجوی اصل‌های نیاسوده در بیست سال فاصله بی‌تردید به جا پاهائی می‌رسیم که در شعرهای آخر هوای تازه؛ در «آبی‌رنگ» **شاهرودی** و در شعرهای به نثر منوچهر **شیبانی** و هوشنگ **ایرانی**، و پیش‌تر پیش، تندرکیا، ادامه‌اش می‌توانست خلاء بین سه نسل را پر کند و بنیهٔ شاعران بی‌بنیه هردو نسل باشد. چرا که نسل فاصل بین این دو نسل (نسل سالهای ۳۰) خود بنیه و بنیانی دیگر دارد نه بخاطر اینکه وزن را از شعرش نگرفت بل برای آنکه به نثر نگاهی دیگر می‌کرد. و حالا که آن ادامه، نگرفت و چنان نشد، تغذیه‌ای چنین بهردو نسل قبل و بعد خود می‌کند.

در کشف اصالت تصویرها اگر جستجو کنیم، چند تشعشع کلامی می‌بینیم، که آشفته از تماشایند، و از موهبت همین آشفتگی تصویر پردازیشان ارائه‌کنندهٔ چند استعداد است: ۱ـ استعدادشکل دادن تصویر که البته گاه، ناگهان استعداد از شکل انداختن تصویر های دیگر میشود. ۲ـ استعداد تغییردادن تصویر یا تعویض تصویرها که آن نیز گاه، بصورت مجموعهٔ مصور ساکن در می‌آید. ۳ـ استعداد تجمع ناگهانی تصویرها که همیشه بصورت مجموعه مصور حرکت بروز می‌کند. یعنی یك حرکت تصویردهنده، که تظاهرش در میان این دفترها ـ دریغ! ـ خیلی کمتر از دو استعداد قبلی است.

در قلمرو دو استعداد اول، اینجا و آنجا ازکنار شعر و از شعر البته گاه می‌گذریم، نه با توقع کامل فرم، بل با زندگی آزاد ذهن: مثلا آنجاکه تصویر حاضر تصویر غائبی را بیاد می‌آورد، همان تشعشع کلامی است که ادامه می‌گیرد وما در ادامهٔ طولی آن **حرکتی تصویر دهنده** داریم (سندبادهای **سپانلو**[1] و شعرهائی‌از «قفس نامحدودمن»وبعضی ازشعرهای «انسان شیشه‌ای»). دراینجا تماشا یك واقعیت است و خاطرهٔ تماشا واقعیت تماشا است که برای حافظه اعتیاد می‌آورد و این اعتیاد، انس به رنگ وانس به شکل است (شکل متعلق به طبیعت نه متعلق به ذهن) که همیشه به کمك خودکاری ضمیر دلتنگی آور و اگزوتیك میشود، در زمان و در مکان.

گرچه ارزش این تصویرها به موقعیت آنها نیست بلکه به گسترهٔ خیالی آنها است که اگر هاله‌ای باز ارائه‌کند، فرصت گریز به خواننده می‌دهد ورنه نمی‌دهد:

آهنگ عشقبازی مرجان‌ها
- منظومهٔ اسارت -
طرح دماغه‌ها را در فکر می‌زنند.
در برج دیده‌بانی ساحل سراب
و در سراب‌کلی دریا
در ساحلی‌که حد قرارش
در اختیار مد مدام است

۱- جنگ‌اصفهان، تابستان ۴۹، دفترهشتم.

با انتظار دریا می‌خفت
سلطان سند باد

(سندباد هشتم)

و این هاله خیالی از قلیج‌خانی:

من سراب‌ها را می‌شناسم

در کویر کلمات
و قهقهه دریا

طرح مدام من!
ای ارتفاع گیج
رها شده بر گستره‌های آگاهی!

در تو می‌رقصم
تا شاخکهای ویرانم
از شعله‌های تقدیس
بگذرد

(قفس نامحدودمن)

و گستره‌هائی اینگونه از صهبا:

از آتشی که وسعت تن تو بود
اندازه‌های واژه شن‌را سوزاندی
پائین پله‌ها...
آنجا ترازنامه تبخیر و آب را می‌خواندی
ای امتداد عصر حجرتامن!

اما اگر ارزش تصویر را موقعیت تصویر معلوم کند، توقع فرم پیش می‌آید؛ دایره، اتفاق و...

اینکه موقعیت یك تصویر را، افسون تصویر دیگرنگاه بدارد،

اینکه یك تصویر سرگردان نباشد، بلکه تصویرها سرگردان هم باشند تا درجائی که ناگهان انفجاری دایره وار بگیرند. در اینجا به جای جستجوی یك حرکت تصویر دهنده در ادامهٔ طولی، مجموعهٔ مصور حرکت داریم که **اتفاق** می‌افتد، و وقتی اتفاق می‌افتد چیزی نو در ما تجربه می‌شود، این مجموعهٔ مصورحرکت بی‌تدارك قبلی می‌آید و پیش می‌آید و مستقیماً سراغ روان آدمی را می‌گیرد، و در آنجا تکوینش اتفاق می‌افتد، مثل یك حادثه، انگار خود، اتفاق افتاده‌ایم، واین همان چیزی است که گفتم خیلی کم در دفترهای شعر تظاهر کرده است.

به غیر از دفتر دوم «شعر دیگر» که در جای خود صحبت کرده‌ایم، از شعرهای آخر حقوقی که بگذریم، کمترجای پائی از این ادراك شکلی، در دفترهای شعر می‌بینیم. فقط در شعرهائی از کتاب «فصل‌های زمستانی» و در چند شعر از کتاب «گل برگسترهٔ ماه» روی این تکنیك ازکار، اتود شده است.

اما شعر به این مدار نمی‌ایستد: هم از ادامه‌های طولی، و هم‌ازدوائرحرکت می‌گذرد و به حجم می‌رسد، به **معماری حجم**، یعنی رسیدن به یك زندگی ماوراثی با پریدن‌های از سه بعد، که در بازگشت به سکوئی که از آن پریده است نمی‌رسد. به سکوی واقعیت، واقعیت مادر. اصلا بازگشتی نیست، چراکه بعدهای طی

شدهٔ پشت سر تصویر، خراب شده‌اند و در بازگشت، خوداحجام دیگری است که طی می‌شود.

شعر حجم، شعر دریافت‌های فوری، شعر دریافت‌های مطلق، و شعر عطش دریافت‌های مطلق و فوری است، که تسکین نمی‌پذیرد. شعر جستجوی کشف حجم برای جهیدن در جذبهٔ حجم های دیگری است.

تصویر در شعر حجم، امتدادی دیگر دارد: نمی‌خواهد تثبیت شود تا چهره‌ای قاطع و بی‌تغییر بگیرد. و با خصیصه‌های تماشا در شعاع تماشا بماند. از اینرو در لحظهٔ تولد، اسکله و داربستی ارائه نمی‌کند. فقط نمائی است که اضلاع و پایه‌هایش را خواننده می‌گذارد. اینست که وقتی خوانده می‌شود مایه خیالی‌اش را رها نمی‌کند. تصویر، در استعدادهای نخست، در قلمرو مشاهده می‌ماند و ما را به‌سازش با خود عادت می‌دهد. اما در اینجا، چون مایه خیالی‌اش را رها نمی‌کند ما را به خای سازش با خود، به رؤیا می‌برد و خود مدید می‌ماند، همیشه به صورت مجرائی و یا فضائی برای استنشاق تصویرهای تازه، و به روان آدمی اختیار می‌دهد تا خود احتیاجی را که بتازگی دارد به میل خود تأمین کند.

شعر حجم زندگی‌اش را از سالهای ۴۶ و ۴۷ بصورت پراکنده آغاز می‌کند: در دلتنگی‌ها و کتابی از پرویز اسلامپور، و اولین

تظاهر گروهی‌اش در دفترهای روزن (شماره اول و سوم که توسط نگارنده تنظیم شده بود) و در شعرهایی از محمود شجاعی، پرویز اسلامپور، بیژن الهی، بهرام اردبیلی و صاحب این قلم به وقوع پیوست که حکایت از حرکتی تازه و متحد میکرد اما هنوز نام حجم‌گرایی را با خود نمی‌برد. ادامهٔ این حرکت گروهی با نام حجم‌گرایی اولین‌بار در شماره دوم دفتر «شعر دیگر» تظاهر کردو عکس‌العملی که نسبت به‌این دفترشد چیزی شبیه سکوت ویاتحسینی درگریبان بود. غیر از حرف‌هائی که از منتقد هنری «آیندگان» خواندیم که حسن نیتی به زحمت ارائه کرده بود، و بیشتر به حیرت شبیه‌بود، تحلیل نسبتاً کافی ازجواد **مجابی** درصفحه‌هنری‌اطلاعات آمدکه وجود حرکتی نو را در گروهی یکپارچه اعلام کرده بود.

شماره‌دوم‌این دفترشاعرانی‌راگروه کردکه در تجربهٔ کارهای خویش به تکنیك «معماری‌حجم» رسیده بودند و یا طبیعت کارشان چنان‌بودکه‌می‌توانستندبرسند؛ هوشنگ چالنگی، محمود شجاعی، بهرام اردبیلی، پرویز اسلامپور، بیژن‌الهی، و فیروزناجی که با نگارندهٔ این سطور دیرزمانی از طپش‌های مشترکی‌که در شعرهم می‌جستیم بمن نزدیك شده بودند. درحشرو نشرهای روز وشب‌مان و بدنبال تأملهای بسیار برسرهرکار، ودر جستجوی کشف اصالت ها، به دریافت تئوریك این طرز کار دست می‌یافتیم. وگروه از هیجان این دریافت به تکان می‌آید: آنچه پیش ازاین‌ضمیرناخود-

آگاه این شاعران می کرد؛ اینك به قسمت آگاه ضمیرشان پاگذاشته
بود و شاعران به فلسفهٔ کارشان دیگرپی برده‌اند. دیگر شعردرفاصله
بین ضمیرشاعرتاکاغذ هدایت می‌شود. تاآنجاکه هدایت،ازکورهٔ
ورزهای ناآگاه، بی‌دخالت شاعر انجام‌گیرد. زمستان سال چهل
و هشت من، به طرح و تشریح این دریافت ها گذشت: یك حجم
چگونه ساخته میشود، و در ساختمان یك قطعه چگونه معماری
میشود؛ چه نمائی دارد؟ و از اینجا، معیار وضابطه، حصارهائی
می‌شود تا این‌گروه را در فاصلهٔ فرسخها از مناظر دیگر شعری
تولددهدکه کمترین‌فاصله‌اش بامنظری‌است که‌گفتم‌ارزش‌تصویرش
را موقعیت تصویر معلوم می کند (دایره و اتفاق).

ضابطه‌ها معلوم شدوحالا دیگرمیشد شعرهای دفتررابراحتی
انتخاب کرد و وصله‌های ناجور براحتی وخودبخودکنار میرفتند.
با اینکه یکپارچگی آثار، ارائه‌کنندهٔ حرکت گروهی تازه‌ای بود
معذالك نداشتن توضیح نظری و تئوریك، تنها نقص دفتر بود.
مانیفست‌حجم‌گرائی که بدنبال شبهای درازبحث و گفتگو،ازطرف
شاعران‌گروه تأیید و امضاءِ شده بود، برای انتشار زود تشخیص
داده شد. به حساب اینکه با انتشار این دفترکه در حقیقت اولین
شماره این جنبش بود طلیعه‌ای از جنبش نشان داده شود و نطفهٔ
انتظار بیانیه باشد، برای شماره دوم و سوم. و این طلیعه دراثری
از نگارنده‌که **مجابی** آنرا «بیانیه‌وار» دیده بود وخود نام آنرا،

و این سری از کارهایم را، «شعر- فکر» نهاده‌ام افشاشد.

...بحران من، بحران زیبائی بود. من این بحران‌را تعقیب می کردم، تعقیبی آسان بود، گرچه از بیراهه‌های من می‌رفت، و گرچه رفتاری بیراه داشت... پس باز خود را به شعر سپردم، واز نهایت آنسو رفتم که در هزیمت زبان، تقدیر واژه‌ها می‌رفت. که حرف، هرحرف ذره‌ای می‌شد و حرفهای ذره‌ای من، فضاهائی‌را دعوت می کرد پاشیده وشکسته که انگار، کویر کویر شن راباحالت درخشش لرزنده‌شان می‌برد. و کلمه‌های بی‌دلیل، که بی‌دلیل پهلوی همدگر قرار گرفته بودند، پهلوی بی‌دلیل همدیگر بودند که حس و حالت می‌زائید، بی‌نام، بی‌ارتباط، بی‌نام ارتباط. در شعر، شکل بود وشکل، شکل سلطنت حرف بود... کشف هندسی زبان که ناگهان همان فاصله را بامن کرد که فضای اینشتن با نیوتون. کلمه را در آهنگ کلمه‌بردن وحس را درصداریختن، این تکنیك، تکنیك زخمه زدن است از یکسو، وفن آستر انداختن ازیکسو. جادوگری در صدای الفاظ ونحو کلام، حیثیتی دارد که بسیاری از سهولت‌ها را در زیر آن پنهان می کند، امابرای ما، جزجذبه‌های عامیانه ندارد. خیال لامعی ازفرم های خالی ذوقی بمن نمی‌دهد... آن‌حقیقت یگانه‌ای که جستجو می کردم، شاید ندای دعوت عبارت‌ها بود. سخن نبود تنها، و دید بود، وجلوه بود، به قلمرو بیان متعلق بود، به فرزانگئی که می‌روئیدو گاه ناگهان می‌روئید تعلق داشت... حتماً برای آنست

که من، ازپس تجربه‌های شکست، به پله‌ای ازعریانی، بی‌اعتباری، ناچیزی، خنثائی وخضوع رسیده بودم، که خودرا یك روزدربرابر سرزمینهائی سراسر روشن یافتم. کویری، یقیناً کویرم دربرابر کنعانم، کنعان مقدرم که در آن نه آنچه را که می‌جستم، بل آنچه‌مرا می‌جست کشف کردم، چاه‌های دانشی، چاه‌هائی‌از آگاهی را که در نقشه‌ها ناشناس مانده است، و خلاصه آنچه را که بیدرنگ وخود بخود **«حجم گرائی»** نامیدمش، «معماری‌حجم، چرا که دربطن این دنیای رابطه‌های‌تاریك، اوترکیب یگانه‌ای بودکه تمام رابطه ها را جمع میکرد و دربرابرهم روشنشان میکرد. مثل شبکه‌ای نامرئی که از سنگی خشن، بلوری درخشان میکند. این خود جوهرهرتکوین بود، تکوین‌تکوین ها. این‌تصویرهندسی، یگانه، سترگ ودائمی حرکتی است‌سپهری، درفضای‌جذبهٔ‌اقطاب، که در آن‌آسمان و زمین پیوند می‌خورند...

وقتی که‌معرفت؛ چیزی‌را وکسی‌رامتأثرنمی کند، حجم گرائی کلید کمال‌است، وجوازعبور به جهان‌معرفت‌هااست. جهان‌حرفهای بی‌حصار، وارتباط‌های بیشمار، که‌هیچ‌مکتبی‌در آن‌ثبت‌نام‌نمی کند سرنوشت آخرین‌شعروچشمه حیات‌هنراست. ابدیتی است که فرمان می‌دهد. وهزارچهره را بخود جذب می کند. درشعاع همین جاذبه است، که شاعران شعرحجم، هرکدام‌چهره‌مشخص‌خود رادارند و همه معمارحجمند، که درنمای‌حجم، برای‌حجم‌طپیده‌اند، و زیر این

نما، زبان خویش و جان خویش را نهاده‌اند و در شعاع همین جاذبه است که حجم گرائی در سینما، حجم گرائی در تآتر، حجم گرائی در قصه و در نقاشی یارانی دارد که گرمای این هیجان را تندتر می کنند و بویژه در قلمرو این هنرها است که پایه‌هایش را فروتر می برد و محکم‌تر می کند.

تهران - دیماه ۱۳۴۹

گزارشی از فستیوال شعر یوگسلاوی*

شبهای استروگا، (Struga) شاعرانی را از این سوی و آن سوی دنیا در مقدونیه ودر ساحل دریاچه اخرید Ohrid دور-هم آورده بود، شاعرانی در سطح های‌گوناگـون و در نسل‌هـای گوناگون. شب‌های شعرخوانی و روزهای حشر ونشر شاعران، مقدونیه را تصویری از خیال ورؤیاکرده بود. وقتی‌از یك‌گشت و گذار دراز دراروپا به یوگسلاوی‌می‌رسی‌هنوز بوی غرب‌شامه‌ات را رها نکرده است. تا وقتی‌که به مقدونیه می‌رسی وآنجاناگهان خودرا درایران می‌بینی، با خانه‌ها و نگاههای مأنوس، با نام‌های مأنوس، با واژه‌های فارسی‌که گهگاه از زبان عابر مقدونی به گوشت می‌خورد. با زمینهای دایر و بایر، آه چه خوب ! کمی گردوخاك! آنهمه سبزیهای‌یکدست،خیابانهای شسته،آپارتمانهائی که انگار زبان‌گربه‌ای تمام روز درکارلیسیدن بوده است. جمله-های مهربان، وعصب‌سوئیسی حوصله‌ات را خسته می‌کند،ووقتی

---

* بررسی‌کتاب، دوره‌ی جدید، ، شماره‌ی۱

به مقدونیه می‌رسی، عصب شرقی از خوی خاک آرام می‌گیرد.

شاعران مقدونی قبل از همه شعرمی‌خوانند. پیروجوان، غیرممکن است درشعری کلمه‌مقدونیه (Makedonia) را نشنوی. تمام شب **ماکه‌دونیا** است که افشان است و خیال اسکندررهایت نمی‌کند. آتسوشوپوف - Atsoshopov شاعرمقدونی ویکی‌ازپنج شاعر خوب یوگسلاوی است که با جسمی سالدیده و چهره‌ای کودک مجذوبت‌می‌کند.مدیر فستیوال ومرید جام است، نوشخوار دائم نوشی است که بی‌حرف می‌نشیند و می‌نوشد و نگاهت‌می‌کند و تمام فستیوال را با همین سکوت اداره می‌کند، و قیافه‌اش می‌خواهدکه تو در شعرش شك‌کنی.

ماتیا ماتیوسکی M.Matievski شاعر جوانی است، جدی و مؤدب وهمیشه با یك‌نوع لبخند.مدیر تلویزیون جمهوری‌مقدونیه است و میان شاعران محبوب و میان منتقدان مقبول. و وقتی می‌فهمدکه منهم تله‌ویزیونی هستم، در اسکوپیا (پایتخت‌جمهوری) مرا به بازدیدی ازتلویزیون وآشنائی باهمکارانش دعوت‌می‌کند. و افتخار می‌کندکه همه همکارانش شاعرند حتی مدیر فنی‌اش.

می‌روم و آندره‌فرنو شاعر شصت و سه‌ساله فرانسوی هم‌آنجاست چهرهٔ محترم فستیوال است و با تمام سادگی وگرم جوشی‌اش احساس خانه‌آشیانی هم می‌کند بخصوص که تازگیها ازکلکسیون «شاعران امروز» پیرسگرس سردر آورده است. و از شبی که شعر

مرا شنید همیشه مرا دید و هفته پیش بود که کتابهایش را گالیمار
برایم فرستاد با تقدیم نامچه‌هائی از خودش که در طاقچه افتخاراتم
گذاشتم. همین‌جا ازشاعر دیگر فرانسوی Jean Louis Depierris
بگویم که جوان بود و متفکر باصدائی مثل خودشعر، عظیم و پر
تصرف، و اولین‌باری بود که شعرخوانی‌ای بزبان فرانسه می‌شنیدم
بادیکسیونی تازه و غیراز آنچه تا بحال در این زبان شنیده بودم.
Depierris که‌تازه‌ترجمه‌اشعارش دریوگسلاوی منتشرشده‌بود عضو
هیئت‌ژوری بین‌المللی جایزه فستیوال بود و همیشه در حلقه‌ای از
هوا خواهان. و ازروزی که درروزنامه پرتیراژ «مقدونیه جدید» در
مصاحبه‌اش نوشت: «به تنها شاعر شگفت آور (غافلگیر کننده) ای
که برخورده است شاعرایرانی است...» وجمله‌های ستایش آمیزی
که اگر نقل‌نکنم فروتنی است واگرنقل‌کنم خود پسندی وبهرحال
نمی‌کنم، ناگهان سیل ژورنالیست‌ها و خبرنگاران را به سمت‌من
فرستاد.

از میان دوازده نفر شاعران شوروی که به فستیوال دعوت
شده بودند، دلماتوسکی Dolmatovski و وزنسنسکی
Voznesenski نیز آمده بودند. با سینه‌های سپرکرده
شعر می‌خواندند و جز سینه‌های سپرکرده هم‌چیزی ارائه‌نمی‌کردند
و من تازه با چندشاعر خردسال و غمگین و سربزیر چکسلواکی

دوست شده بودم نمیدانم چرا از آن اندامهـای افراشتهٔ فراخ‌بازو بدم آمد.

و بدم‌آمد وقتی که دیدم در بازگشت، هواپیما جا نداشت و شاعران در بلگراد جا ماندند و بی‌برنامه، و همانوقت که شاعران چکسلواکی شبهاروی نیمکت پارك شهر می‌خوابیدندو روزهادرپیاده‌روهاسیگارمی کشیدند، هیئت نمایندگی شوروی را Slobodanka دخترچرب زبان و شاد فستیوال که درموقع ورود پذیرندهٔ هیئت‌ها بود، در هتل اسلاویا تروخشك می‌کرد. عجب! حتی اسلوبودانکا هم اسیر قدرت بود. اسلوبودانکا مجذوب فتح بود؟ اسلوبودانکا می‌ترسید؟

شبهـای استروگا تصویـر دیگری از سوسیالیسم بمن داد و آنچه راکه داشتم ویران کرد. حشرونشربا شاعران لهستان وررومانی و چك مرا از مایه‌های عزیزذهنم جداکرد. من ازکشورم برایشان می‌گفتم و آنها فرصتی یافته بودند تا ازکشورشان بگویند. شکل گفتنشان شکل درد دل بود، شکل درد و شکل دل بود، و ازآن‌همه حرف درآنجا، حرفی در اینجانمی‌زنم. من دوستانم را نمی‌زنم؛ ولی آنچه‌راکه دیده‌ام، دیده‌ام و دیگربه‌کسی مربوط نیست. بسیار دیده‌ام و اندکی ازآن بسیار می‌گویم: وقت ورود، یك شب در بلگراد ماندیم و اسلوبودانکا سنگ تمام‌گذاشته‌بود، یك دیپلمات

یوگسلاوی که همان شب به بانکوک یا جائی شبیه آن می‌رفت تا در
کنفرانسی آسیائی شرکت کند، چمدان زنم را در گمرک به جای
چمدان خودش گرفته بود و رفته بود و زنم گفته بود که چون لباس
ندارد به فستیوال نمی‌رود و دختر پذیرنده داشت می گفت که
فردا با زنم به بازار می‌روند و تمام لباس‌ها را بخرج فستیوال
برایش می‌خرد چرا که مأمور و مسئول است که ما در شب افتتاح
در محل باشیم، که ناگهان سروکله دیپلمات حواسپرت پیدا شد،
سراسیمه و رنگ پریده، و چیزی نمانده بود که دست و پای ما را
ببوسد وقتی که دید به اسناد محرمانه‌اش نامحرمی نکرده‌ایم که
تصور سروصدا و فضاحتش فراستش را بیچاره کرده بود. و تا
دانست که برای فستیوال شعر به مقدونیه می‌رویم با لبخندی هنوز
بی‌فرم گفت: «این کار من شاعرانه بود» و زنم گفت: «پس ناخنکی هم
به شعر بزنید که دیپلماسی نجات پیدا کند».

و این ماجرا بدان جاری شد که الکلام یجر بالکلام و که
بگویم تصادف و تأخیر مارا با کاروان شاعران سوسیالیست همسفر
کرد. از اسکوپیا تا اخرید شش ساعت راه با سه فولکس واگن و
با اطراق‌های مدید در شهرک‌های بین‌راه. دیر بود و گرسنه بودیم و
در هر اطراق که پیشنهاد شام می کردیم هیچ کس هیچی نمی گفت.
من پیشنهاد می کردم و همه بهم نگاه می کردند، و برایم سخت بود

که بدون همسفرانم به رستورانی بروم و برگردم و بقیهٔ راه رادر کنار آنهمه گرسنه، سیربنشینم، نیمه شب به شهر Bitola رسیدیم (که همان «بیت‌الله» باشد و مسجد مسلمانانش معروف است و یادگار تسلط چهارصد ساله ترک‌ها است).

طاقتم طاق شد و دست زنم راگرفتم که به رستورانی‌برویم سه دانشجوئی که راننده سه فولکس واگن بودند جلو آمدندو گفتند که «باید زودترحرکت کنیم که‌دیگران هم به شام برسند وراضی‌هم نیستندکه دعوت‌شماباشند». ومعلوم‌شدکه‌این سه دانشجو بودجه‌ای برای اینکار از فستیوال نگرفته بودند و شاعران سوسیالیست هم پول‌ندارند. کوتاه آمدم و کنجکاو آمدم وهرچه‌شکلات باخودمان از سویس آورده بودیم روکردم و درهمان میدان شهر میان همه تقسیم‌کردم و زنم نمی‌دانست شکلات میخورد یا حرص؛ بعد پروفسور لوکاچ شاعر شصت وچندساله و مترجم بودلر و والری و استاد دانشگاه در پراك‌دستمال ـ سفره‌اش را از ساکش درآورد و مقداری تخم‌مرغ آب پز و بادمجان سرخ کرده و سیب که از غذای ظهرش مانده بود روکرد و گفت «خوب شد نریختم دور» یکی از تخم مرغ‌ها را من وزنم نصف کردیم وبا رضایت‌خوردیم وحتی تظاهرهم کردیم. بعد هوریا زیلیرا Ziliera شاعررومانی که با زنش آمده بود رو پیداکردکه اوهم دستمالش را بازکند: خیار

و مقداری پورهٔ نیم خورده که شبیه حلیم ما بود، روکرد و گفت «خوب شد نریختم دور». کوباتسکی Kubacki شاعر و نویسنده لهستانی و استاد دانشگاه ورشو که در فولکس واگن ما بود در همان گوشه کز کرده بود و نزدیك نمی‌شد و وقتی برای حرکت سوار شدیم از کیفش چندتا سیب درآورد و بمادادو گفت که از صبح تا حالا چیزی نخورده است. و در راه دربرابرسؤالهای من جوابهای کوتاه و سمبولیك و محتاط می‌داد: پولش را فقط می‌تواند در کشورش خرج کند و حق خرید ارزهم ندارد ، در فرودگاه هم جیبش را می گردند. در صورتی می‌تواند به خارج برود که دعوت شده باشد و دعوت کننده تمام مخارج اورا ازکرایه تا پول تو- جیبی به او بدهد اینست که تا به دعوت کننده‌اش برسد آذوقه یك شبانه روزش را برمیدارد و اگراین میان اتفاقی افتاد و دستش به دعوت کننده نرسید، سرگردان وگرسنه و بی‌تکلیف می‌ماندووقتی هم که رسیداسیراوست. بایدتمام برنامه‌هایش را تعقیب کند وبه‌ساز او برقصد. این برای شاعر دردناك است که بخواهد و نتواند . من لیموناد می‌خواهم، من می‌خواهم برای دخترم سوقاتی بخرم..... حالاکه نمی‌توانم چرا کارکنم ،همانقدرکار می کنم وکسب درآمد می کنم که ظرفیت استفاده‌اش را درکشورم دارم. درآمد بیشتربچه دردم می‌خورد وقتی نتوانم مسافرت کنم ، تحرك در اقتصاد

سوسیالیستی؛ و تازه مردم جهان خیال می کنند که سربازان شوروی فقط درچك اسلواکی هستند، وهیئت حاکمه لهستان ترکیبی لهستانی دارد. Pavlina دختری لاغر و با هوش و کم حرف که از طرف ماهنامه‌ای ادبی آمده‌است با من مصاحبه کند، با زنم رفیق میشود، دعوتمان می کند، وبا اتومبیل کوچکش ما را بهمه جا می برد. از دیرهای متروك و آثار تاریخی و تفسیر نقوش (که بهرحال همیشه به پنج قرن تسلط ترك‌ها می کشد) تا بازار وآزار وخرید یادبود، بزودی میفهمم که با شوهرش آشنا هستم و از منتقدان مشهور یوگسلاوی است. پاولینا شاد است که کشورش تمام سوسیالیستی نیست که اگربود کارش زاربود و تازه که نیمه سوسیالیستی است سه سال است که می‌خواهد برای خواندن فلسفه بپاریس برود، پولش را هم دارد، فرانسه هم خوب حرف می‌زند، اما دنبال خانواده‌ای در پاریس می گردد که فرزندی در یوگسلاوی داشته باشند و باآنها قرار بگذاردکه اودر یوگسلاوی به آن فرزنددینار بدهد و در پاریس ازآن خانواده فرانك بگیرد. پاولینا بیزار و عصبی‌است.

از شبی که دلتنگی شماره ۸ را خواندم تا روزی که هیئت ژوری برنده‌جایزهٔ «تاج طلا» «Couronne d' or» راتعیین‌میکرد همه جا از ایران بعنوان برنده جایزه صحبت می‌شد. و آدمهای

مسئول و غیرمسئول، رسمی و غیررسمی بطور غیر مستقیم بمن
فهمانده بودند تا خودم را برای اخذ جایزه آماده کنم. روزنامه‌ها
و رادیو و تلویزیون و خبرنگاران کنجکاو مصاحبه هاشان را از
قبل آماده کرده بودند و داوران جایزه که روزهای آخر تقریباً
معلوم شده بودند به نحوی به من نزدیك می‌شدند و گرم می‌گرفتند.
از دوروز پیش زمزمهٔ من بود. شاعران رومانی سرمیزشان جام -
هایشان را بلند می کردند و «زنده‌باد ایران» می گفتندو گردانندگان
فستیوال هرشب پس از ختم برنامه ما را به شام و میخوارگی
دعوت می کردند. دیگرهمه یادگرفته بودند که به جای «ژیولی
giveli» (یعنی بسلامتی» بگویند «نوش». من از تمام اشاره‌ها و کنایه‌ها
خودرا متوقع جایزه کرده بودم، ولی روزآخر خبریا دستور ؟ یا
توصیه نمیدانم رسیده بودکه، چون هشت سال است این جایزه به
شاعران بیگانه داده‌میشود، امسال باید حتماً به‌یك شاعریوگسلاوی
بدهند ودادند. من، هم‌بور شدم و هم خوشحال. بورمعلوم است
چرا شدم و خوشحال برای اینکه به شاعری داده شدکه‌درفستیوال
از همه بامن رفیق‌تربود . (یا شارنبی شاعر و منتقد و ناشر ترك،
ریشارد ماتوشفسکی R. Matuszewki منتقد هوشمند لهستانی،
وژان لوئی دوپیریس J.L.Depierris شاعر فرانسوی که داوران
خارجی هیئت‌ژوری بودند یکی‌یکی بمن گفتندکه به‌ترتیب علی‌العمیا

و تحمیلی و به اقتضا رأی داده‌اند . بگذریم که یاشارنبی بعد در مجله‌اش دراستانبول نوشت که: «شعریدالله رؤیائی به خاطر ریتم و آهنگش بود که جلب توجه کرد» و این را رضا سید حسینی بمن نشان داد.)

مك‌دیزدار Mak Dizdar شاعری از جمهوری سارایه‌وو Sarajevo است که به دعوت فستیوال به مقدونیه آمده بود ، همیشه باهم بودیم و در یك‌گروه پنج نفری. میخواره‌ای مطبوع ، چهل وپنج ساله وبا موهائی به سپیدی گرائیده. با چشمهائی عارف باچشمهائی از تورم. دربوگومولیسم ومانویت مطالعه کرده وسنگ نبشته‌های بوگومولی را در مجموعه‌ای گردآورده است . وازاین مطالعه راهی به عرفان ایرانی دارد ، هر بارکه جامش را بلند می‌کرد چیزی از خیام و از حافظ می‌خواند. هرچیز ازایران نظرش را جلب می‌کند. در باره ایران بسیار می‌داند، بامن ازگوگوش و ابوسعید ابوالخیر صحبت کرد. جایزه استروگا را شعر «رودخانهٔ آبی» اوگرفت که ترجمهٔ فارسی آنرا می‌خوانید:

رودخانه آبی

کس نمی‌داند او کجا است
کم می‌دانیم اما می‌دانیم
از آنسوی کوه از آنسوی دره
از آنسوی هفت از آنسوی هشت
دورتر هنوز بدتر هنوز
از آنسوی خسته‌ها گسیخته‌ها
آنسوی خار بوته آنسوی خار
آنسوی گرمباد آنسوی یوغ
آنسوی پیغام آنسوی شك
آنسوی نه آنسوی ده
آنسوی تر هنوز، بسیار تر
در ماوراء سکوت در ماوراء ظلمت
جائی که خروس‌ها نمی‌خوانند
جائی که نمی‌زند نفیر
سیاه‌تر و دیوانه‌تر
آنسوی جان آنسوی یزدان
رودخانه‌ایست آبی
پهن و عمیق
پهنای صدساله
عمق هزار قرن
به طولش خیال مبند

ظلماتی بی‌ته

رودخانه‌ای‌ست آبی

رودخانه‌ای‌ست آبی

باید از رودخانه گذر کنیم.

برگردان از متن فرانسه به ترجمهٔ Vera Arapovic و J.L.Depierris

زمستان ۱۳۴۸

تصویر، جائی درفرم*

شعر امروز فارسی را نباید با معیارهای منتقدان غرب ، که مثلا بیست سال پیش و پیش‌تر ارائه کرده‌اند سنجیدو داوری کرد، چه این معیارهاکهنه شده‌اند و طرحشان برای‌بررسی تاریخ‌ادبیات و در زیر سقف کلاس‌های درس و اطاقهای دربسته خوبست‌نه‌در هوای آزاد شعر این‌روزها.

شعر امروز به‌جای اینکه به سمت موجودات واشیاءحرکت کند، جاده‌ی معکوسی را طی می کند، مثل پرتوی که به سطحی صیقلی برخوردکند و دوباره به منشاءِ اصلی‌اش بازگردد، وجوهر شعری هم در همین بازگشت به سمت اصلی - یعنی درگریختن از شیء متصادف-ایجادمی‌شود. این جاده‌ی معکوس و این‌گریز به منشاءِ اصلی، شاعر رادرخودش تمرکز می‌دهد، درخودتاریکش،

---

* فکرهایی درباره‌ی قصیده‌ی بلند باد، م. آزاد؛ بررسی کتاب، شماره هفتم

که نور پنهان دارد. در اینجا است که شاعر به همه چیز امکان حضور می‌دهد، به موجودات و اشیاء که شعر ازشان گریخته بود، بنابراین او آتش سردی است که حرارتش را از هوایی می‌گیرد که در بیرون او را احاطه کرده است.

پس شاعر در همانجایی ساکن است که غیبت او مطرح است، یعنی در غیاب خود حضور دارد. توصیف‌های او چیزی جز خود او را نقاشی نمی‌کنند و او در میان اشیاء گسیخته نمی‌شود. اینست که تمام تصویرها، وقتی از شاعر جدا می‌شوند دلیلی بر هستی خود او می‌شوند. و یك شاعر خوب هیچگاه خود را از حاشیه‌های دور درون و رفعت‌های تاریك شعر نزول نمیدهد تا با زندگی اشیاء زندگی کند، چه او در مقام آگاهی که نسبت به شیء و خودش دارد و با روشنی متبلوری که دارد، در حقیقت فرم بصری خودش را (بهمانگونه که مثلا سفیدی برف را کشف می‌کند و درخشش سیاه «خود» را) به آن شیء تحمیل می‌کند. و هر شاعری فرم بصری خاص خودش را تحمیل می‌کند. فی‌المثل فرم بدن من ابعاد خودش را ارائه می‌کند، یکی این ابعاد را **سازنده‌ی** فرم بدن من می‌بیند و یکی دیگر **محصول** آن.

غرض از این اشاره در ابتدای مقال یکی این بود که بگویم منتقد امروز نباید معیارهای شعری و اصول انتقادی ده بیست سال

پیش را روی شعراینروزهاکه رها و تازه نفس و بی‌عنان و بی‌طاقت است، پیاده‌کند و حکم و آیه صادر کندکه نسل نو بی فلسفه‌است و متون‌کهن نخوانده، که وزن نمی‌داند و قراردادهای مأنوس ما سرش نمی‌شود. نشود! این نسل گوش خود را می گیردکه نشنود، امروز و فردا پروازهایش را خواهد کرد و پس فردا ترازوی ظالمی درکنار ترازوی عادل شما خواهدگذاشت. و دیگر اینکه بگویم به این جهت هاست که من به سراغ «قصیده‌ی بلندباد». به عنوان شاعری رفته‌ام که این شعرها را به‌دقت خوانده است نه به عنوان ناقدی که شعر می‌شناساند. همینطور که «قصیده‌ی بلندباد»را می‌خواندم فکرهایی هم‌می کردم که آن فکرها را به سفارش دوستی صمیم و نعیم، مکتوب کردم و شما هم مقاله را با همین تصور بخوانید.

تصویرهای آزاد، اندیشه‌های اورا افشاء نمی کنند، بلکه خودشان را افشاء می کنند، عمل افشایند. اگر اینست پس ببینیم‌این تصویرها بار چه‌وظیفه‌ای را به دوش دارند؟

من نمیدانم که این خیال[۱] های‌ادبی **آزاد** تجدید حس‌ذخیره‌های ذهنی او هستند یا نه؟ چون ازگذشته‌اش منهای حشر ونشر-هایمان هیچ‌خبری ندارم؛ به‌این‌جهت است که می گویم این‌خیال‌ها

۱- دراین مقاله خیال به معنای تصویر بکار رفته است.

فقط توانسته‌اند خصوصیتی به نام «غنای کلام» از شاعر ارائه کنند نه از مکانیسم تداعی او، که مکانیسمی در تداعی آزاد نیست. و نه اینکه ضمیر تاریک اورا لو می‌دهند. چرا که گفتیم این تصویرها خودشان را افشاء می کنند، نه آزاد را.

بنابراین، این تصویرها به صورتی لطیف، وصفی و رمانتیك جلوه می کنند که فقط در **سطح** وجود آزاد باقی می‌مانند و به درون او نمی‌روند و ما را منتظر پیغامی از آن دیار نمی گذارند :

آمده بود و می گریست
مثل ستاره‌های صبح
مثل پرنده‌های باغ آمده بود (خسته بود
روی چمن نشسته بود
مثل شکوفه‌های سرخ)

(از قطعه‌ی باغ ستاره‌ها که سوخت)

چه زیبا و بی‌شکوهند
این خانه‌ها که می‌بینم
هرشامگاه

(از قطعه‌ی چهره‌ی نه)

پشت شهر تاریکی
چشمه سار ماه می‌خشکید

(از قطعه‌ی مرگ تاك)

آزاد خود را به بازی با اینگونه تصاویر معلق مشغول داشته

است که خوانندگان قدیمی‌اش آنهـا را زیبا می‌یابند ولـی بـه خواننده‌ی امروزی زیبایی قاطعی ارائه نمی کند. و زیبایی قاطعیت است.

معلق ازینرو گفتم که این تصاویـر زیـرپایشان خالی است، یعنی براسکلت و یابه عبارت دیگر برچوب بست معین ومحکمی قرار نگرفته‌اند، بی‌قرارند، و فکرمی کنم اینکار بـه جهت اینست که آزاد به **فرم** توجه ندارد، برای اثرش ساختمان نمی‌سازد، به فکر زیربنا (نه به اصطلاح ایدئولوگها) نیست. شاید فکر کرده‌است که اگربه فرم و ساختمان اثرش بیندیشد **تصنع** ارائه می کند. در حالیکه لذت شاعری ولذت هنر بیشتر در **ساختن** است که دیده‌ام **آزاد** گاهی از آن به‌عنوان عیب‌حرف زده است[1]. این دروغ است که ما بگوییم برای شعرگفتن ابتدا در احوال و عوالمی خاص و روحانی فرو می‌رویم و درآن احوال دست‌روی دست می گذاریم و منتظر سروشی از عالم‌غیب می‌نشینیم ووقتی آن سروش موعود آمد ناگهان دگرگون می‌شویم وناگهان شعری پرداخته‌برصفحه‌ی کاغذ نقش می‌بندد. پیغمبران الوالعظم هم تازه چنین نمی کرده‌اند. آنها حرف‌هایشان وشعرهایشان را قبلا می‌اندیشیدند و **می‌ساختند** و بعد در ارائه‌ی آنها به مردم و من تبعشان صورتی ناگهانی می-

---

۱- بازار ادبی شماره‌ی اردیبهشت ماه ۴۵ .

دادند. آن کار برای به حیرت آوردن آن مردم خوب بود، و لازم بود، ولی ما که نباید سر همدیگر را بتراشیم. صرفنظر از این حرف، حقیقت اینست که هنرمند باید در کار خلق از **خودش** بکاهد و مصرف کند. شاعر برای **آفرینش** یك اثر باید از مایه‌های زبانی و ذهنی خودش استفاده کند، از هوش و استعداد و آگاهی‌اش مایه بگذارد ولی اگر از این بابت‌ها غنی نبود بدیهی است که فکر می کند باید منتظر عطیه‌های الهام نشست.

بنابراین، باید به فرم حتماً فکر کرد، چرا که تصویر به تنهایی نمی‌تواند زیبایی بیافریند. البته از کنار زیبایی می گذرد و مشخص کننده هست (که گاهی شعر خوب را با خصوصیت تصاویرش هم برجسته می کنیم). اما زیبایی در آنست که ببینیم این تصویر برروی اسکلت شعر، در جای مناسبی نشانده شده باشد. تشخیص این مناسبت برای شاعر خود نکته‌ی باریکی است، و در اینصورت است که تصویر حامل حقیقتی می گردد. یعنی اینکه ضمن ورود در روح شاعر، از چارچوب دید ذهنی او می گذرد و خارج از آن واقع می‌شود، طوری که خود منظر تازه‌ای می‌شود از دنیایی که شاعر دیگر در آن دخالتی ندارد.

اما من گاهی و غالباً **آزاد** را در سراسر یك قطعه‌ی شعرش همراه با تصویرش می‌بینم، یعنی تصویر در مرحله‌ی دوم (پس از

ورود در روح شاعر) همانجا رسوب کرده و از ذهن او بیرون نیامده تا درجایی از ساختمان قطعه، خارج از او واقع‌شود.

نشدکه این مقصود را ساده‌تر ازاین بیان‌کنم. برای‌دریافت قضیه بهتر است رجوع کنیم به قطعه‌ی «به من سکوت بیاموز».

این قطعه را وقتی خواننده از اول بخواند، باکمترین آشنایی درباره‌ی فرم، می‌تواند حس کندکه تکه‌ی:

و آب های زمین،
درون بسترشط،
به سوی باغ خلیج
که در هیاهوی سبز بهار پهنانست؛
همیشه می‌رانند...

چه بی‌جا نشسته است و برعکس، این پنج سطر:

در آن هیاهوی نیلی پرنده می‌خواند.
و روشنایی فریاد صخره در همه‌ی آفتاب می‌تازد
مرا بباران - ای جام روشن - ای باران
که در کویر صداهای دورمی‌باری
و درنگاه تو گلهای یاس می‌رویند.

بهترین جای خود را در هیکل قطعه یافته‌اند. و باز می‌توان «چهره‌ی دو» را مثال آوردکه از قطعات بدکتاب است. در این قطعه اگرمصرع **«مادرم نمازش را خوانده است»** نبود ویا-اگر اصراری در گنجاندنش بود - لااقل شعر در مصرع **«طومار شعر**

طولانی را بر می‌چیند» تمام می‌شد، خوب بود، به این جهت این قسمت از قطعه‌ی «چهره‌ی دو»:

من سیگاری برلب،
مادرم را می‌بینم که برمی‌گردد
می‌خندد
چادرش را برکمر می‌بندد.
ماهی‌ها در حوض
پای فواره
نان ریزه‌ی ستاره‌هایش را می‌بینند
و دعایش می‌کنند..

سخت ناجور و زیادی است ووجودش تمام قطعه راخراب کرده است.ازهمین ردیفند قطعات«چهره‌ی ده» و«چهره‌ی‌هشت» . برعکس در قطعات «ترانه‌ی روشن» و«بیهوده مخوان» تصویرهای آزاد خارج از او، و درست نشسته‌اند . و یا مثلا این تصویر در چهره‌ی‌شش:

تاریك روشنست
و رود شعله ور
از شهرباستانی تنهایی
جاریست

که جایش همانجا است که نشسته است و نیز «چهره‌ی سه» که کامل و بی‌نقص است و از موفق‌ترین قطعات کتاب و از

زیباترین شعرهای معاصر فارسی است: همچنانکه قطعات «شور» «اندوه‌نیمایی» والیوت بازیهای صفحات ۳۶ و ۳۹ از زشت‌ترینند.

زبان آزاد در قصیده‌ی بلند باد روشن است و محدود، با زبانی که خواننده‌اش دارد چندان فرق نمی‌کند. مبدع و ویرانگرو تهاجمی نیست، به درد زمزمه‌ی خود **آزاد** می‌خورد. او در دو جناح کار نمیکند، یعنی همه‌اش به دنبال فکر شاعرانه و احساس لطیف است، ولی در موقع نوشتن‌شان به دنبال چیز دیگری که **تکنیکی** وفنی است نمی‌گردد، یعنی در مرحله‌ی نوشتن، جناحی نمی‌بیند که در آن کار کند. عمل نوشتن آزاد آنچنان انجام میشود که به راحتی اورا برای ما می‌گشاید یعنی‌درد وتجربه وتماشایش را، وشاید چون می‌خواهد به راحتی گشوده شود اززبانی مستعمل استفاده می‌کند.

آزاد از این حیث رمانتیك وگاهی نئورمانتیك است (نگاه کنید به عنوان نمونه به قطعه‌ی «آن دستهای سرد» و قطعه‌ی «باغ») و این روحیه‌ی رمانتیك او است که‌اجازه نداده است تاخشونت‌ها را حس کند، تا زبانی برنده و نو و خطیر بیابد. رمانتیسم اودرحد «افسانه»ی **نیما** سیر می‌کند و حتی با ناخنك‌هایی از آن:

با بهاران گذشتیم

دیدیم آن آشیانها سراسر

به‌کف بادها

که همین حرف را نیما به‌گونه‌ای دیگر در افسانه‌اش گفته است:

لیکن آن آشیانها سراسر

به‌کف بادها اندر آیند

و تأثیری از نئورمانتیسم **نادرپور** دارد. مثلا به شروع شعر «به من سکوت بیاموز» دقت کنیم که سخت نادرپوری است و به مصرع «سفال خالی گلدان ماه رابشکن» که این بیت نادرپور را به خاطر می‌آورد:

چرا زکوزه‌ی ماه امشب

نمی برون نتراود

بعلاوه اینهمه نیلوفر چرا؟ هرجا را که بازکنی نصیبی از نیلوفرداری. من این نیلوفرها را حس نمی‌کنم و از خود می‌پرسم چرا تو تاکنون یکیشان را به‌کار نگرفته‌ای؛ ولی از صفحات «قصیده‌ی نیلوفرین باد» من مسخ آینده‌ی زبان شعرآزاد را در فرم و ساختمان می‌بینم، چراکه آزاد دریچه‌هایی بازبرای گریزبه‌دور ودورتر دارد.

شعر **آزاد** شکل مدرن **سیاحت و زیارت** است. فکر اومثل راهی است باریك وکم عرض که فقط طول دارد و در طول آن اطراق گاههایی است از شادی، غصه، امید، نفی وتأییدکه همه گوناگون‌اند و متضاد وبهم نمی‌خورند، ولی آزادکه زایراین‌راه است در هر اطراق گاه لمحه‌هایی می‌نشیند.

و اینست که ما نمی‌دانیم این زایر به دنبال چه می‌گردد و معلوم نیست که این راه باریك به کدام قصبه می‌پیوندد.

منظورم اینست که خطوط فکری آزاد آشفته است. هیچ‌طرز تفکری کشف نمی‌شود، از بسیاری چیزها و از هیچ‌چیز حرف زده است. این که این شعرها نتوانسته‌اند (یا لااقل برای من که چندبار خواندمشان) دلیل هستی او، گویای درون او و افکار او باشند، شاید به دلیل همان نقشی است که گفتم تصویرها دارند و یاندارند، یعنی معلق بودنشان.

من برای آن، در این شعرها به دنبال پیام و کمال مطلوب می‌گردم و نمی‌یابم که خود **آزاد** از «ضرورت اجتماعی شعر» و «بارسنگین مسئولیت» هی حرف زده است و از «بی‌فلسفگی که بی‌شهامتی است»[1]. و آزاد در قصیده‌ی‌بلند باد، خود برسرتوصیه-هایش نیست و پیش ازآنکه **«شاعر-فیلسوف»** باشد، **«شاعر-زایر»** است.

حالا اگر «دیار شب» دم دستم بود بهتان می‌گفتم که آزاد چه راه دشواری پیموده و چه آزمایش‌های مدید و پرزحمتی رابه خود هموار کرده است و من تصوری راکه از شاعر «دیارشب» و شعرهای دیگرش، در روزگار پیش از این داشته‌ام در خود حفظ کردم تا اینهمه حرف زدم، یعنی تصویرشاعری قوی و با قدرت و

۱- بازار ادبی، شماره اردیبهشت ماه ۴۵.

ووسواسکار را با خود به قصیده‌ی بلند باد آوردم و آنجاافسوس خوردم که چرا به هرسوراخی سرزد و به صد شاخه پرید.

آزاد به جهت چنان گذشته‌ای و به جهت شعرهای دیگـرش که در اینجا نیامده‌اند در شعر امروز فارسی جایگـاهی چشم‌گیر دارد و به همین دلیل است که اینهمه باریك سلیقگی و توقع ومدعا به خرج دادم که غرضم نه انکار است.

خـاك*

از سن ژون پرس تا لارنس عربستان

سپانلو برروی زمینی سخت و ناهموار راه می‌رود- براین حرف لختی درنگ کنیم...

و اگربه آنچه‌که پیش از «خاك» گذشته است بیاندیشیم ، شاعری را می‌بینیم که از بحبوحۀ تأثیرها و تأثرها، سرکش‌ونآرام آمده و برای آنکه سر برآرد ناچارگریبان «خودش» را درانیده است. و این گریبان در «خاك» دریده شد. تا به این نتیجه برسیم «خاك» را باید دقیق و با حوصله و صبور خواند و بازخواند، والا اگر به پروازی سریع از سراین شهرغریب بگذریم به تصور آنکه تماشایش کرده‌ایم به داوریهائی شتابزده می‌رسیم که مثلا : خـاك

---

* منظومه‌ای از محمد علی سپانلو؛ انتقاد کتاب ، دی ماه ۱۳۴۵

منظومه نیست... قطعه‌هائی بی‌ارتباط به دنبال هم آمده‌اند و نه آغازی دارد و نه پایانی و از آنگونه... اما اگر چندی در آن اطراق کنیم و بردبار باشیم می‌بینیم که این شعر مجموعه‌ای از تصاویر نیست، رنگ‌پردازی نیست، تکه‌های بی‌ارتباطی نیست که فقط به خاطر صحبتی از خلقت و کائنات آمده باشند و به قصد ارائهٔ معانی‌ای گریزنده و بیانی مبالغه‌ای. بلکه اینهمه فریادها و جهش‌های وجدانی است که در اینجا تداوم یافته‌اند، جدا کردن و کنار گذاشتن یکی ازاین قسمت‌ها همانقدر مشکل و غیرعملی‌است که مثلا قسمتی از جریان شطی را جدا کنیم و کناربگذاریم.

بنابراین بهتر آنست که نخست منظومه را به تفسیری بگشائیم و پس آنگاه به قضاوت ـ صواب یا ناصواب ـ بنشینیم:

تفسیری بر خاك

منظرچشم شاعر را شبی مه آلود و سرد زمستانی درخویش گرفته است، تمام عوامل طبیعت، گنگ و نامشخص در ذهن او می‌نشیند: «درهٔ مجهول» و «موج کدر» و ابهام و انجماد (بند یك از پیش‌آمدها). در سرما ذهنیتی است که شاعر را همراه با ترانه باران به‌گذشته می‌برد تا برای بهار گمشده‌اش از این سرما گل یخ ارمغان ببرد (بند۲) و اینجا است که دریچه‌ای برخاطرات زمستانی و بارانی گشوده میشود و ناگهان: «در شتای سرد پارین بودکه

گیلاس گل می کرد...» و سرما است که فکر او را به روزگار کودکی می‌برد که خشك‌اند و سرد. (بند۳) و به یادهائی که همه‌از سنتها و ثروتها مشروب می‌شوند: «در یمن بودیم... نخل‌بود و عید اضحی بود... یادم‌آمد درکران استپ دلسردخرس قطبی‌زیر بدر ماه نجوا کرد.» (بند٤) وجه اشتراکی بین خود و زمین، که چون او درزیرباران تنها است، می‌یابد و باخطابی بلند ستایش زمین آغاز میشود:

ای زمین خشك، ای همدردمن، ای یار!
توبسان من خموشی در ضمیر کهنه‌گردون
تو عقیم انتهای ژرف مشکوکی
با درخت مهربانت مانده در رگبار...
تو خدا بودی و من در بطن پرنبض تورونیدم

(بند۵)

این طبیعی‌ترین سیرذهنی یك انسان سالم است که وقتی با یادهائی چنان سریع به تداعی برمی‌خیزد، در چنان زمان‌ومحیطی که اشاره شد و باوجود چنان قرینه‌هائی از طبیعت اطرافش، به گردونهٔ زمین بیاندیشد وچون زمین معبود اواست وبرایش‌الوهیت دارد، حرف از اورا، از شدت اشتیاق، بدون مقدمه وناگهان با خطاب و ستایش آغاز می کند، و خواننده اگر این رشتهٔ مرموز ذهنی راکشف نکندگمان می‌برد که این بند ۵ بی‌حکمت و دلیلی و نامربوط بابندهای پیشین در اینجا سبزشده است.

و در قسمت آخر بند۵ باز خاطرهٔ باران است که اورا بـه یادهائی ازمرگ ولعنت‌راهبری می کند، ومرگ آنهاکه«جاودان» بودند، ونفی‌هرجاودانگی شاید در برابرزمین که جاویدان است‌و رؤیای جاویدانان را در خود دارد (بـند۶) و در بند ۷ رؤیـای جاویدانان تعقیب می‌شودکه درزمین جاوید فراموشند : از «سوار قادر غائب» تا یزدگـرد «آن گریزان مردجویا» که «بسوی آسیابان نجاتش راه مـی‌پیمود.»

یادهای زمینی شاعر، بیشتر در شرق خاکی بیدار می‌شوند «در الجزایر» و راه‌روی‌های صحرائی و « بعد در بازار کهنه» . و بتدریج که خاطره‌ها و یادها جزئی‌تر و خصوصی‌تر و واقعی‌تـر میشوند، شعرها و بیان‌ها عاطفی‌تر وحتی دل انگیزمی‌شونـد ، که همه از پستان کودکی شیر می‌خورند (بند ۸ و ۹):

در شب سوزندهٔ صحرا
در شب سرشار اخترها
کزبرادرهام دور افتاده بودم من،
اختری را ازرواق گنبد نزدیك قاپیدم

و خطابی که در بند ۱۰ بعد از آن خاطرهٔ نوستالژیك بیابانی متعلق بدروان کودکی می آید، طبیعی و به‌جا است : «ای محب باستان، ای عمربی برگشت، ای تاریخ!- این غلام‌عاصی از تبعید را دریاب» غلامی که قصد دارد تا «دل ویل‌تو (تاریخ) بشتابد» و

این گریز در تاریخ بافکری از تبعیدی که دارد آغاز میشود: «راه من از شهرهای آشنا دور است» (بند۱۱) و همانطور که از تخت جمشید و آتن و سارد و جنگ قادسیه (بند ۱۲) حرف می‌زند فراموش نمی‌کند که ما را مجدداً در محیط و زمان اول منظومه وزمینی که در زیرباران است قرار دهد، اینست که بند ۱۲ را اینطور شروع می‌کند:

خاك داغی بی‌زبان دارد

مانده بی‌رویش میان سیل بارانهای طوفانی.

در بند۱۳ ازشکوه‌های ویران وعظمت‌های گمشده‌می گوید: از مردها و اسب‌ها و جامها، ازصد دروازه... گوئی غمهای خاك راکشف می کند. او در این سفر تاریخی خاك را و خویش را در تاریخ می‌برد، همچنانکه غمهای خاك راکشف می کند، رؤیاها و اندوه‌های خود را نیز که هنوز از جهان کودکی برمیخیزند بازگو می کند (دربند ۱۴): با رفیق کورخود (هومر) آواز می‌خواند و «بانوی آن شهر قدیمی» (هلن) سکه‌ای زرین به سوی چنگ او می‌اندازد.

سراینده بخش اول منظومه راکه «پیش درآمدها» نام دارد در بندهای ۱۵ و ۱۶ تمام می کند به این نحوکه در پایان بند ۱۵ محیط اولیه شعر را دوباره زنده می‌کند: همان باران، انجماد، بهارگمشده و ارمغان گل یخ... و دربند ۱۶ با خطایی که استغاثه

و آرزواست دعا می کند، گرمی می طلبد، آتش وخورشید می خواهد و رهائی از باران یکریزگریان را ، تا قصهٔ خود را بیاغازد، آن چنانکه نظامی می کندوپیش ازشروع قصه‌هایش خودرا دعامی کند و قدرت و گرمی می‌طلبد. قصه او «خاك بزرگ» نام دارد.

***

حماسه خاك رااز رثاءِ عظمت‌های رفته آغاز می کند، شکوه لشگرکشی‌ها رابرفراز زمین از سرانجام آن می‌بیند وازشهرطویل اسکلت‌ها (بند۱)، و احساسی عاطفی برای سواران وجنگجویان و دلسوزی و تسکین و تسلی؛ تدفینی از آتشفشان و سرود غرائی از جنگل (بند۲)، تصور این تدفین اورا در بند۳ میکشانـد تا بـه تسلیم به خاك بیاندیشد: استخوان سوارانی‌که در اعماق خاك به ریشه‌ها افسردگی می‌بخشد و هرذرهٔ این اسکلت‌ها در عصری‌دیگر گندم دهقانی را بارور می کند، و دیوار عالم «با تـلاوت ها» و «رقص زلزله‌سان» که تصویری رویائی و خیالی برای آمدن‌ها و رفتن‌ها است، و پس از آن طبیعی است تا به پایان جهان خلقت بیاندیشد (بند۴) و تصویری از شب ظلمانی و انهدام بدهد: «هـر چه آنجا در سرای چشم ما می‌بود...» در بند ۵ از انتهای عالم‌به ابتدای خلقت باز می گردد: زندگی قوم انسان راکشتی نامفهومی در اقیانوس‌های تار با آب‌های خسته، باآب‌های طوفانی می‌بیند

یاد در یاد آغاز میشود و در رؤیای اسلاف آدم تصویر زندگی ارائه می‌دهد: کوچه و سنگفرش، باز و گنبد: عشق وعروسی. و تفکر او از دورترین زمانها آغاز میشود. از همان شروع حیات قوم انسان و خطاب به او (جددلاور) که براقیانوس‌ها رویای بار انداز و جنگل دارد (بند۶) و شکوه از وجود و از محبس حیات (محبس محتوم) که خود رهرو آنست، اوخود را دررؤیای جدش و اسلاف قوم انسان می‌بیند که رهرو راهی عبث است . و وقتی خود را در آنهمه رویا، مسافری محبوس و باطل می‌بیند ، به خویش باز می‌گردد و نارسیسیسم و دیدار من گمشده و «یارناکام» که گوئی از غربت و تبعید و ازسرزمین‌های ناشناس باز می‌گردد (بند ۷) :

سالهای من! فراموشی دیرین! بازگردانید برمن یارناکام مرا،
با سلام شرمگین کودکی غمناك

و چه جستجوئی که درگذشته آغاز می‌گردد، خاطره‌هائی که ورق می‌خورند خاطره‌هائی که یا در زندگی شاعر وجوددارند و یا دررؤیای او زیسته‌اند. جذبه‌های کودکی که تمام از مظاهر زندگی کهن‌تری مایه می‌گیرند ، در حقیقت شاعر در این بند کودکی‌اش را، در زمانی خیلی دورتر از واقع ، بیدار می‌کند، انگار ویا واقعاً عمر کوتاه او ، در چشم او نمود اینهمه زمان را

داشته است.

دوران کودکی تمام می‌شود و از بند ۸ نوجوانی است که آغاز میگردد:

قامت دوشیزه‌ای برسطح استخر قدیمی‌روی آب سبزچین می‌خورد
سالها آرام می‌رفتند
چه‌کسی درگوشه‌های برگپوش خشك بی‌گرینده‌ای می‌مرد؟
چه‌کسی تنها مرا درباغ تنهائی و در تنهائی بی‌انتهامی‌برد؟...

سؤال‌ها و «چه‌کسی»ها ادامه می‌یابد، سؤال‌ها همه تعیین کننده‌اند: عشقی که می‌میرد و تنهائی مدید شاعر و هجرت‌های دراز (وچه فرمی بهتر از سوال می‌توانست این تصاویر و یادهای مبهم را ازغبارزمان بیرون کشد ودر فاصله‌ای کوتاه حرکتی‌بزرگ ایجادکند: یعنی عشق و مرگ و تنهائی و سفر؛ چهارحادثه است که پشت سرهم در چند سؤال تصویر می‌بندد) و این «چه کس»ها، کسی جز دوشیزه‌ای نیست که استخرقدیمی قامتش را دردید شاعر مجسم کرده وهم اوست که با «چشمی آشنا با وسعت دریای‌مرده» بدرقهٔ اوست و این بازگشتی است به جذبهٔ نگاههای بحرالمیتی که درکودکی او نیز (دربند۷) جای پائی‌دارند. سفرهای هجرت آغاز گشته است، شکوه کاروان وکاروانیان، حادثه‌های‌راه وخطرها، و پیکارهاشان (بند ۹)

دستی اندرکند می‌پوسید، وزنجوای سنگ وخار
رهروان مرگ صبور برده‌ای را خواب می‌دیدند

در قتالی... که قلم در خون و خنجر در مرکب بود
در غروب رزم بودیم و غروب خویش

و روان رفتگانشان که در این مسیر به مرگ پیوستند با بانگ تکبیر که بر ستیغ برجها می‌روید و انتقام اخلاف و تصاویری از انتقام (بند۱۰) و پیش روی تا مرز مرگ، و او با کاروانیان تا مرزهای آسمانی پیش می‌رود. بعد از آن پیروزیها و ظفرهای باستانی در بند ۱۱ چه باشکوه می‌نشیند خطاب به بیرق که نشان فتح است، فتح پهلوانی که از قدمت و سنت و افسانه و مذهب برمی‌خیزد که نشان خود پهلوان است و بیان کننده او، ازینرو بلافاصله بعد از خطاب «بیرق من! ای بهار، ای ظهر تابستان» خطاب «ای جوان خام...» را می‌خوانیم و نیز خطاب «همسفر با من، شباب خسته من...» را که بیرق او شباب خسته اوست، خود اوست.

اما جوانی خام او، از جسم و نیرو به معنا و شهود رو می‌کند (قسمت دوم بند۱۱). برای گذشتن از جوانی چه پاسازی بهتر از دانش و شهود و تحول‌های درون می‌تواند باشد؟ دانستن، پیری است، آگاهی و روشنی درون، جسم را از جوانی می‌گیرد و مفرطش برومندی و حتی زیبائی را. در قسمت آخر بند۱۱ می‌بینیم که «خسته از تبعید» و جدا ازجوانی (که به «ناخدای رفته‌من» از او یاد می‌کند) به دیار خود باز می‌گردد که تصویری از اصفهان دارد اما در این دیار آشنا؛ غریب است: ای بازارهای ناشناس!...

آنگاه از بانوی بارانی که همچنان می‌بارد می‌خواهد تا لختی در این پایتخت بیاساید، محیط اولیهٔ منظومه‌دوباره زنده میشود (آخر بند۱۱) وبلافاصله در بند ۱۲ می‌خوانیم: «برفراز کاخ باران‌بانوی من لمحه‌ای استاد» و تاآخر بند ما را در محیط باران می‌گذارد.
توقف‌او در این شهر کهن (بند۱۳) اورا به حالتی از مسخ می‌برد: در برگها حلول می‌کند، شاخه می‌شود و در ذرات جنگل براه می‌افتد و از آنجا هوسی دیگر و آرامشی دیگر می‌خواهد و خود را به دست باد می‌سپارد، شاخه ازجنگل جدائی می‌گیرد، آسمانی دیگر می‌طلبد: آسمان خاموش شهری متروك و قدیمی سازکه‌در آن هرچیز، بوی ترك و غربت می‌دهد و اوی شاخه ، از مظاهر کهنه وازفرازمعماری قدیمی شهر میگذرد، با مالیخولیاووسوسه، وسوسه‌ای‌که ممکن است مثلا کوبهٔ یك در (بشکل سراسب‌یاسگ) در آدم بریزد، بانگهای خیره و خنده‌ای ساکن و بی‌تغییرکه مدام بهمانگونه‌که هست مینگرد و میخندد:

خندهٔ شیطانی‌ات ای اسب‌ریشو، اسب‌بی‌حالت!
ضربه‌های‌کوبه را در خاطره تخمیر خواهدکرد
ضربه‌هائی‌که نخواهی ماند هرگز برفراز پلهٔ درگاه ازهول
شنیدن ـ خندهٔ لرزندهٔ یك اسب ـ

وچه وسوسهٔ قشنگی، حساسیت‌گاهی یعنی همین ، ازهرچیز و از تمام اشیاء دورو بربه‌وسوسه افتادن، بخصوص برای کسی‌که

در مالیخولیای مسخ است، در مالیخولیای بوف کور هم وسوسهٔ آن است که سگ جلوی دکان قصابی مبادا پنجه‌هایش مثل سم اسب صدا کند و...

در اینجا «آن رفیق گمشده، آن نیمه سیب من» که قبلا در بند ۷ مژدهٔ بازگشتش را از جو غبار داده بودمی‌بینم خود او است که از بالا برای زنی بیگانه که در درگاه میخندد می‌آید، خیلی طبیعی است که در بازگشتی بدین گونه بشهر قدیمی خود، رویائی از من گمشده‌اش در او بیدار شود. اما او دیگر نقش علوی خود را دوست دارد و باز به غلظت‌های غبارآلود می‌پیوندد.

بند ۱۴- توقف پایان میگیرد، وسیر زمانی منظومه ادامه می‌یابد منظومهٔ آدمیزاد در زمانه و درزمین؛ قبلا دیدیم که جوانی میرفت و در دانش و درون از شور می‌افتاد و آرام میگرفت و اودرفصل جوانی به همانجائی باز میگردد که درکودکی ازآن هجرت آغاز کرده بود، و از آنجا ببعد برای ادامه سرنوشت قوم انسان پیری را نه در خویش بلکه دردیگران می‌بیند وبا جهشی تند ازصدزمان میگذرد و به عصر انسان‌های این دوران میرسد، درحقیقت این تکه مونتاژ آنهمه گذشته است با آینده‌ای که برآن دلبستگی نیست.

بهمین جهت در بند ۱۰ سطرهائی می‌بینیم که باهم طرحی از زمان ما میدهند، از همین عصر و روزگار، و بیکباره از محیط

مشرق و خورشید و سپیده‌دم و ظهر و نورو بهار که ما را به کنایت
در شرق افسانه سیرمیداد و به ما شکوه جهان قدمت و جهان‌عتیق
و باستانی را ارائه میکرد، به‌محیط مغرب و آتش و شب و تاریکی
و دود و خزان می‌رسیم که کنایتی است از غرب و سوقات صنعت
و ماشینیسم. دیگر به جای آن شهرقدیمی، از «شهرصنعتی» صحبت
می‌شود، که در آن از پل کهنه و سوق دباغان و گلمیخ و دق‌الباب
و حجره و گنبد ومناره خبری نیست. بل‌صحبت ازماشین‌وگاراژ،
سینما، خیابان، تابلو و پاسبان، دودکش و روزنامه و روشنفکر
است. در قسمت آخراین بندگفتگوی روشنفکران شهری است که
درآن شاعر آرزوی خود را برای ویرانی و نابودی و محومظاهر
صنعتی و شهرهای صنعتی بیان می کند، شاعر، خاکی و بیابانی
است و از سرزمین‌های دور و نامأنوس بدینجا آمده است، از
قدمت و عتیقه و سنت، از شاهراههای آفتابی، از شرق و غنا و
عاطفه و دست می‌آید و در این مقام تحمل آقا منش نیست، یعنی
در مقام دود و ماشین و خیرگی و زرق وبرق دروغین تمدن، او
خود از تمدن‌های بزرگ میآید و تا اینجا را در هجرت و تبعید،
در سرزمین‌های غریب، در خلوص و حقیقت و شرافت و در زمین
پاك و نیالوده‌گذارنیده، چگونه میتوانست در این فصل از کتاب
دیری توقف کند و بقول شاعر در شهر صنعتی، یعنی محیطی که

شرکت‌های سهامی و دهن‌کجی پول و روزنامه‌های صبح وحقه ـ بازی سیاست و تقلب اقتصاد مهوعش کرده است. بناچار از سر اینهمه میگذرد تا دیار مأنوس گذشتهٔخود را بازیابد و به«روزگار قبل از اینها» به‌پیوندد و به«خوابگاههای قدیمی‌اش» (بند ۱۷) باز گردد و برای این گریز، معبری ازطنزوهزل میسازد، وراستی اگر پاساژ طنز نبود چگونه میشداز سر اینهمه زرق و برق گریخت؟ و به کنایت گفت که مانیستیم، ماوصله ناجوریم؟ که آقایان! مادرغرفه‌پوك‌عدس «بید»یم، که ماگیاه طبی وسپستانیم و در لفاف روزنامه کهنهٔ حبل المتین پنهان. که ماپشه‌ایم، که‌ماسوسکیم! (۱۶)

شاعرهمانوقت که‌ازروی‌شهرصنعتی میگذشت؛ (بند۱۵) دور خیزی برای این طنز کرده بود وطلیعه‌ای‌ازآن نشان‌داده‌بود که اینهمه به مذاق او نمی‌نشیند: «ارث ما این‌مرده‌ریگ پرتجمل ... الخ»، در حقیقت زمینه‌ای برای‌این‌بند ۱۶ که درآن‌زبان عوض‌میشود قبلا داده بودکه خواننده از تغییرلحن به‌حیرت نیفتد.

گفتیم که شاعرهوای‌بازگشت میکند، دل به «سوی‌شرق، سوی رفته معدوم» دارد، اماحس‌میکند که‌دیگردیرشده است‌وآرام، آرام پیرمیشود(۲۰) آنگاه‌باحسرتی بزرگ‌عجزخویش‌را باخویش‌درمیان میگذارد وخودش‌رابه‌تفکردعوت میکندوازگریزبه‌عهد باستان‌چشم می‌پوشد (۲۱):

ای جوان عهد تازه لمحه‌ای اندیشه‌کن
من برای توشبابم را به‌خاکی بی‌تمنا و سترون ریختم...

وشعرنابی که براین مضمون درپایان بند ۲۱ سرده‌شده‌است: «دیگرم جاناخیال‌فتح کردن نیست... الخ» امااندوه ملایم اوواوج شاعرانه‌منظومه رادر شروع بند۲۲ می‌بینیم:

واگذار ای‌یار در راهم که‌گمراهم

و با تصورسرزمین موعود دل خوش می‌دارد و چاره‌ای جز سکون و سکوت نمیبیند وبهمین آفتاب و آسمان دل می‌بندد،

درمیان‌کوچه‌های کشورم می‌ایستم، دستان بسوی‌آسمان
بی‌تعادل باز . . .
گوش میبندم‌که دریابم حضور کشوری مفقود را درخویش..

واینك ما دربند۲۳ ودر پایان منظومه هستیم: اولین مصرع منظومه‌تکرارمیشود: «ماه‌تشویش وزمستانی‌است» که مارا درهمان شب سرد وبارانی اول کتاب میبرد وآنگاه به‌رسم‌قصه‌سرایان کهن وبه‌شیوهٔ‌نظامی آرزو میکند که‌این داستان ازاووبه عنوان‌یادگارویاد آورندهٔ اوباقی‌بماند:

روزگاری هرکه درسرمای رود صبحدم ظاهرشود ازخواب
از من سرگشته خاطریاد خواهدکرد
هرزمان‌که موج تازه باز میگردد بسوی بندر انسان
بهرمن میلاد خواهدکرد

این بود تفسیر کوتاهی از «خاك» که بازهم باسرعت و شتاب انجام گرفت، فقط به این منظور که سیر داستان و ارتباط بندها را بنمایانیم و تاحدودی فرم و استخوان بندی آنرا بازگو کنیم وگرنه بنظر من «خاك» تفسیری کاملتر میطلبد و اینك:

نقدی بر تألیف خاك

دهلیزی و هفتخوانی، که معماری‌اش از تصویر و صدا است و به سفارش **سپانلو** ساخته شده است و به فصول سه گانهٔ زندگی تعلق دارد: کودکی، جوانی و پیری...

اثر سپانلو میخواهد در گذشتهٔ تمام تمدن‌ها سیر کند، و از این رو از سنت‌هائی مشروب میشود که نه ادبی‌اند و نه شاعرانه، و فهرستی است از ثروت‌های زمینی و یادگارهای بشری، بازگوئی سریع از عرف‌های اجتماعی و رسوم مذهبی، یادداشتی از خاطراتی ناقص و واقعیت‌هائی دور.

سپانلو برای این خلقت، تدارکی خشن دیده است و یا اینکه در او، خشونتی متدارك شده است. و این تدارك از منابعی دور و ازاسراری نیرومند و ریشه‌دار مایه گرفته است: از دستبرد به تاریخ، از میان کشف‌های گونه گون، از خاطره‌های کودکی، از آنچه که مورخان، سیاحان و محققان مذهب و نژاد خبر داده‌اند... او از میان آنچه که خوانده است: از پهلوانان و کشورگشایان، از شهر

های متروك، دروازه‌های خاموش، قلعه‌های خالی و محراب‌های ویران، ازقصرها و مساجد بیاد میآورد، و باز ازاین میان همیشه آنچه را بیاد میآوردکه‌غریب‌اندوعجیب. امانقش اودرآن هنگامه اینست که از پس آنهمه خرابه‌های گذشته و ازیادگارهای ویـران زندگی‌دیروز، شادیها و غم‌های زندگی امروز و پیشرفت فریبندهٔ آنرا برملا کند ویا منعکس‌نماید. اینست که درگسترهٔ سمفونـی‌وار «خاك»دربهم‌پیچیدگی‌تم‌ها ودربازگشتشان، می‌بینیم که لحن‌تازه‌ای شکفته است. زبانی ارائه شده است که مستعدکمال است، با ایـن زبان میتوان تاریکترین گوشه‌های روح را بیان کرد و بزرگتریـن حوادث تاریخ را نقاشی نمود؛ ولیریسم و حماسه را در کنـارهم نشاند: زبان واژه‌های دست نخورده و مهجور و یامحجور.

برای سرایندهٔ «خاك» مفاهیم: جاوید، قدیم، بیگانه، پاك، پهناور، هجرت در هرلغتی که بروز کنند اورا جذبه میدهند، به‌این جهت‌کلماتی نظیر: مرز، زوال، اعصار، رواق، جرس، رحیل، رحیق، فجر، فلق‌شکوه، تاویل، تلاوت، ممدود، جلالت، مدحت هبوط، حلول، تحاشی، اقصا، کواکب، مکار، اقطار، کهن، ناشناس، اقصی، لایزال و... کلماتی هستندکه همیشه در تیر رس شاعرخاکند و سلیقه اورا بخود می‌کشند، و بخصوص اگربه شعر های بعداز «خاك» بیندیشیم، به «لیلی» و به «ترانه کاشمر» و به‌لغاتی مثل: اطلال، دمن، قبیله، قوافل، مشك، لیف‌خرما و... تأثیرمنوچهری

دامغانی و شاعران پیش از اسلام عرب را روی سپانلو به شدت میبینیم و ازلحاظ قلمرو فکری تأثیر «سن ژون پرس» را، وحتی لارنس عربستان راکه تأثیرش کنونی‌تر وتازه‌تر است، یعنی بنظر من همان تأثیری که‌متعلقات سبعه برمنوچهری داشته‌است، لارنس برهوشنگ اعمال کرده است، منتها اگرهوشنگ مثل لارنس عرب سفرمیکردو موضوع تماشاهایش را هدف شعرش میکرد، غنی‌ترین آثار غیر بومی و غریب را ارائه میداد.

ولی‌متاسفانه اونه‌چون «پرس» مرد تماشا است، بل‌مردذهن و خاطره و یادگار وتأمل‌های‌مدید است؛ وبرای اینکارهم‌قدرت کنونی‌اش کفایتش را نمیکند، کفایت اورا که سفرگربرهنه پـای بیابان‌های غریب زمان وویرانه‌های زمین‌است نمیکند.وبدینگونه است‌که درمحیطی ازواژه‌های نادر وخشن ومعرب، شعری‌غامض و تاریك از **سپانلو** عرضه می‌شود. و بهمین شیوه هم خـوگرفته است، یعنی‌اگرکلمه‌مهجور وپرتی رالازم بداند هیچگاه‌دربرابرش عقب‌نشینی نمیکند، ازواژه‌هائی‌که درفرهنگ‌لغات مرتب شده‌اند به راحتی می گذرد و نمیخواهدکه از طعمه‌های دم دست‌شکارکند. بنظرمن انتخاب این محیط زبانی واین طرز برداشت ازکلام، تا حدودی مربوط به تربیت و طبیعت شاعراست و علت معلومی هم دارد: پدری که‌بالغت عرب وخط عربی‌عشق میورزدوتفنن‌می کند وپسرکه خود سالیانی به حقوق و تاریخ و فقه پرداخته است، و

بنابراین آنچه که از خانه ومدرسه به میراث میبرد زبان قاضیان و دبیران است که باشکل و شمایلی نجیبانه پوشش فکری میشوند که غامض و تاریك مینماید . از این‌رو او را نه در «خاك» بلکه در «آه بیابان» و شعرهای بعد از آن‌هم باهمین ترتیب وتمایل میبینیم که فاصله‌ای بزرگ را از منوچهری دامغانی تاسن‌ژون پرس از میان برمیدارد و درقصائدمعلقه و«آناباز» مغناطیس واحدی کشف میکند، وآنوقت بازبانی اینگونه، میخواهد به اسبی از نژادکهن راه‌رفتنی تازه تحمیل کند.

از وزن«خاك» حرف بزنیم: فاعلاتن‌هائی که گاه از چند سو همدیگر را جذب میکنند و مصرعی کوتاه میسازند با ریتمی نزدیك به طپش‌های موزون قلب، سبك وراحت:

خاری از باران به‌چشمم ماند
درشب دودین بارانی
وآن درباغ‌های صبح
پنجره‌ای زرد، روشن شد (صفحه ۲۵)

واگذار ای‌یار درراهم که گمراهم
درهوای کوکبی دور ازشب ماهم ...
تا سکوت رام باغستان
درمن آرامد
واگذار ای مهربان درخواب کوتاهم (ص۷۷)

و فاعلاتن‌هائی که گاه سیل‌آسا سرازیر میشوند و مصرعی

بـلند و نفس گیر میسازند، بـا ریتمی نزدیك به گردش گـرداب در مرداب و حرکت جزر ومد، سنگین وناراحت مثل؛

«ونگاه مـا ـ که باصحرای دائم رفته‌خویی داشت ـ با دیدار دیوار سفالین ورحیق‌نابترانگور خاکی کز کنار شط موطن‌ارمغانی بود، یادآورد آهنگ جرس‌های نقاط دور صحرا را، بوقت‌لرزهٔ خاکستر رنگین تا صبح بیابان بازمانده ...»

ومصرعهائی طولانی‌تر از این، که بعضی از آنها را باید با ریه‌های خود سپانلو خواند.

ولی رشتهٔ وزن گاهی هم از دست شاعر دررفته و به جای «فاعلاتن»، مفاعلین نشسته است مثلا دو مصرع زیر:

ولی من آشنای کهنه‌ای هستم وبه‌خلن لایزال ساحر آسای هنرهاتان،
وتصنیع ظریف بی‌طبیعت‌ها بروی دستساز گنگ انسانی ـ

که حکمتی هم اقتضای این تغییر وزن را نمی‌کرده است، بخصوص که خود مصرعها هم تعریفی ندارند، ونیز درجائی دیگر که درجریان عادی وزن منظومه ناگهان «مستفعلن» سبز می‌شود.

روشنای اول شبگاه،
صد چشمك قرمز
صدچشمك روشن،

(ص۶۵)

هرجا که بنظر می‌رسد شاعر تلاشی برای سبك کرده است، نظم وتصنع ارائه شده است.

«وقصیده‌ها در اوصاف مقال شوق ومشتاقی وسودای عصیر وخلص ساقی که می‌خواندیم».

وبرعکس، هرجا که مجذوب افسانهٔ خویش بوده است. مصرعهایش از بطن شعر بلند شده‌اند.

آشیان کوچك من با دومنظر، که بسوی مغرب ومشرق دهان بهت بگشوده است.

معبر باد بلند پرغباری هست کز اقصای خاور پیش می‌آید.

هنوز می‌بینیم که حرف‌هائی دیگر درحاشیهٔ کتاب قلم رفته‌ام، و دراینجا از سرشان درمی‌گذرم که دیریست این حرف طویل آمده است، وچه جائی بهتر ازاین، تا از اهداء کتاب به یدالله رؤیایی تشکر کنم، که خود سپاس دوستی است وقدر میدارم.

زبان شعر، جان کلام *

(...) از صداهای بدوی که عاری از کلمه‌اند، همچون زبان قبایل سرخ‌پوست، به‌زبان محاوره می‌رسیم و در زبان محاوره، به دستور و قـاعـده و از آنجا به‌فن وصنعت زبانی و از آنجا به فصاحت به‌شعر می‌رسیم که عالی‌ترین هنر زبانی است.

برای آنکه از مصالح اولیه شعر که کلمه است صحبت کنیم و به زبان شعر بپردازیم، بهتر است این سیر تکاملی را که به‌طرح واختصار گفتیم بیشتر توضیح کنیم:

ناله وزوزه وفریاد با جلوهٔ تند وشدیدی که دارند و با اوج وادامه‌ای که دربردارند بیشتر ازحالت‌ها وحرکات چهره درانسان موثر می‌افتد، چراکه درمفاهیم مبهم، گوش معبرتر ازچشم‌است. از صدا که بگذریم به زبان محاوره می‌رسیم که نظمی دارد واصولی دارد ، و همین زبان محاوره با دستورها و قرارهایش برای اثر

---

* جنگ اصفهان، دفترششم، بهار ۱۳۴۶

گذاشتن بیشتر در عین‌حال‌هم ازصداهای بدوی همراه خودمی کند
وهم از حالت وحرکت، زیرا به هنگام بیان‌مفاهیم بحرانی‌خود ـ
مثلا در مورد خشم یا وحشت ـ از تمام استعداد حنجره استفاده
می کند، درچنین مواردی لحن‌محاوره غیرمنظم می‌شود، ومعمولا
سر وصداها وهمهمه، ناشی از همین عدم تنظیم لحن‌ها است.

بیشتر مردم خودشان را با مشاجره گرم می کنند و درمباحثه
جوش می‌زنند، چراکه صدا در این‌مقام بدارائه می‌شود وکلمه‌ها
زودتر از تصمیم گوینده و به شتاب از دهان او پرتاب می‌شود،
یعنی در موقع مشاجره در حقیقت ، پرسپکتیو کلمات (که در ذهن
مشاجره کننده هست) خودکلمات را تغییر می‌دهد ، یعنی آنچه
می گوید (ویا حتی می‌نویسد) درست طرح آن کلماتی نیست که
حرارت بیرون ریختنش را داشت بلکه حکم جوش است، و این
ادبیات نیست: واین ادبیات درست‌نیست زیراکه درمباحثه میراث
جوش را، به‌جای نظم ومنطق، برصفحه‌های کاغذ آواره کرده‌ایم.

از اینجا است که **آرامش** یا **ادب** درصحبت کردن ضروری
بنظر می‌رسد، زیرا در «ادب» است که فرصت‌تنظیم لحن وبحث‌را
داریم ومی‌توانیم تنفس خود را مرتب وحرف‌هایمان را در طول
وقت‌تقسیم کنیم وشنونده‌مان را ازسرگردانی‌وشوك وناراحتی‌های
عصبی حاصله از آن برهانیم.

به این جهت باید گفت که هرآنچه به عنوان فن و صنعت در

حرف زدن بخرج می‌دهیم، ازقبیل اندازۀ جمله‌ها، بکاربردن طنین، قاعده، بازگشت به اصوات بدوی، تنوع لحن، توازن، تقلید و ادای چهرۀ خودمان، همه طبیعتاً خوش آیند می‌شوند. ازینرو درهر دیار و در هر زبان وزمان شیوه‌های حرف زدن و «ادبیات» ایجاد شده است که سرانجامش شعر بوده است وفصاحت.

به‌خصوص هنگامیکه بخواهیم جمعیتی را به شنیدن وگوش کردن وا داریم، تجربه کرده‌ایم که احتیاج بیشتری به‌نظم و اندازه وقاعده داریم، یعنی اینکه بدانیم کجا تقلا وخروش لازم است وکجا نفس گرفتن واستراحت، چه‌بسیار چیزهائی را ناگهان **اعلام** کنیم وچه بسیار چیزهائی را **تکرار**

می‌خواهم به این نتیجه برسم که **قضاوت** در مورد فصاحت ویا قضاوت در شعر خالی از اشتباه نخواهد بود اگر آنرا در تنهائی و زیر چراغ **مطالعه** کنیم.

منتها فرقی که این دونوع کار ادبی باهم دارند این است که شعر برخلاف فصاحت خیلی کم بداهت دارد ولذت جاویدی که به ما می‌دهد همیشه به‌علت آن است که محصول تبانی کلمه‌ها است و یك ساخت وپاخت کلامی وطولانی می‌طلبد، درحالیکه فصاحت شاید چیزی جز یك شعر فی‌البداهه نباشد، ولی هردو دارای یك سری علامات صوتی، دارای مقیاس وموازنه‌اند به نوعی که دقت خواننده راتسکین می‌دهد (که از بهدر رفتن نیرویش ممانعت

کرده است) و به نوعی که صدای انسانی را تربیت می کند.

پس شعر ، فصاحتی است که به ورز و تمرین و ببازی گرفته شده و قیافه‌ای تغییرناپذیر پیدا کرده است . برخوردی که این قیافه بیانی بارتیم‌های آشنا کرده است و عقب گردی که گاهی به اصوات بدوی (که از آن حرف زدیم) کرده است ، برای گوش و حافظه آدمی اطمینان و امنیت ایجاد کرده است، این خاصیت سماعی بودن شعر است. همین است که یك شعر چاپ شده چنین لذتی را کمتر برای خواننده‌اش تدارك می کند. چطور که می بینیم در خطابه های دسته جمعی و عمومی نیز ، شرایط فیزیکی و فیزیولوژیکی که برحسب آن صدای انسانی نوسان می گیرد، در خوب و بد نتیجه مؤثر می آید.

در شعر اما، این حکمت اصلانیست، چه شاعر پیش از آنکه مصرع زیبایش را زیر چشم‌ها بگذارد، قافلهٔ صداها است که برای گوش به حرکت می‌آورد . لب‌ها و زبان و فك و حنجره و تمام عضوهای صوتی هر کدام از این قافله به‌شکلی ناگهانی می گذرند و هر کدام حرکتی را به‌دیگری پاس می‌دهند تاآنجاکه من گاهی در تلفظ یك بیت زیبا نوعی رقص دیده‌ام و نفس اغوا.

پس اگر هدف هرهنری مقبول افتادن و پسند آمدن باشد . بناچار در رسیدن به آن هدف از وسیله‌ای بنام اغوا استفاده می‌شود. در رقص، موسیقی، نقاشی، معماری و پیکر تراشی هر کدام اغوای خاصی هست که استعداد هنرمند در ارائه کردن موثر آن

سهیم است.

منتها وقتی از یك هنر زبانی بطور کلی حرف می‌زنیم، اغوا درمرحلهٔ آخر، جنبهٔ متقاعد ساختن را می‌گیرد، یعنی نویسنده، خطیب، فیلسوف، قصه‌نویس وشاعر بیشتر درپی متقاعد ساختن‌اند تا اغوا. لکن شعر اعتبارش را درحس وجسم کسب‌می‌کند یعنی در قلمرو حساسیت ساحری می‌کند و اصالتش را از همانجا بیرون می‌کشد وبه‌جهت اهمیتی که‌به این‌قلمرو می‌دهد از دیگرشیوه‌های بیانی مثل قصه، خطابه، فلسفه و نمایش مشخص می‌شود، شعر جذبه‌هایش را از همین دریچه به‌ما می‌دهد ومای، مسحور دیری آن جذبه‌ها را، درخود نگاه می‌داریم.

به‌هرحال آنچه طبیعی‌تر بنظر می‌رسد، اینست که شعر هنری زبانی است، هنری‌که عوامل مادی‌اش را واژه‌ها می‌سازند. و در این معنی، گاهی شاعر رافقط کاتب کلمه‌ها می‌دانیم، کلمه‌هائی که اساسی‌ترین ابزار ومصالح کارگاه شعری او می‌باشند.

دراین کارگاه او وظیفه دارد تاکلمه‌اش را، هم به‌عنوان‌یك **علامت** وهم به‌عنوان **حامل‌معانی** بکارگیرد.

کلمه بعنوان علامت سه‌نقش را بازی می‌کند:

اول: اینکه لباس و قیافه ظاهری را - یعنی جسمش را - بروز می‌دهد. (و بگفته‌ای دیگر هیأت مادی و یا تصویر بدوی را که از دنیای مادی وام گرفته است). شاعر در استفاده از این‌نقش

کلمه، از شعور بصری آدم کمك میگیرد ، یعنی کلمه در تجسمات ذهنی جائی می گیرد.

دوم: اینکه طنین وصدایش را بروز می‌دهد که دراین مقام، پا درشعور سمعی ما می گذارد.

سوم: نقش کــلمه از لحاظ ساختمان فیزیکی یا ساختمان هجائی، بخصوص اگر شاعر بخواهد وزن را از شعرش نگیرد - چه اوزان عروضی وچه وزن‌های دیگر فرق نمی کند- بهرصورت شاعر باید بداند که کلمه‌اش ازچه هجاهائی ساخته شده است؟ چه هجاهای کوتاه یابلندی درآن وجود دارد، وتوالی آن‌ها چگونه است ؟ و این هجاها از حروف باصدا (ویل یــا مصوت) ساخته شده‌اند یا از حروف بی‌صدا، واگر حروف باصدا ومصوت‌های بلند درآن هست ازکدام یك از سه‌نوع آن (آ، او، ای) هست تا از شکل‌بازوبسته شدن دهان‌بهنگام تلفظ استفاده‌های صوتی‌خوب بکند، واشتباه نکنیم که این نقش سومی (ساختمان فیزیکی) کلمه بانقش اولی (که گفتیم هیأت مادی وجسمش را بروز می‌دهد)یکی است چراکه‌ممکن استدرمقام علامت، دوکلمه، دو هیات‌مادی مختلف بروز دهندولی هردو ازلحاظ ساختمانی هجائی یکی‌باشند مثل‌کلمه «صبر» و «جــامه» که دو هیأت مختلف ارائه‌می کنند؛ ولی هردو دارای یك ساختمان هجائی واحدند یعنی هردو از یك‌هجای بلند و یك هجای کوتاه ساخته شده‌اند ، منتها در مقـام رسیدگی

بساختمان خود هجاها (که بحثی دیگر است) می بینیم که هجای بلند در کلمهٔ «صبر» از دو حروف بی‌صدا (صاد و ب) ویک مصوت کوتاه (آ) ساخته شده و درلغت «جامه» ازیك حرف بی‌صدا (جیم) ویك مصوت بلند تشکیل یافته است.

اما کلمه بعنوان **حامل معنی** باری را درمصرع شاعر به‌زمین می گذارد که فرهنك‌های کوچك وبزرك لغات ازیك طرف ومحاورات روزانه‌وانس دهانها ازطرف دیگر بردوشش نهاده است واین «بار» درطول تاریخ وتکامل تمدن‌ها فرق کرده است ویا برحسب استعمال فراوان یك دوره از زمان معنی ومفهومی بار آن‌شده است که در گذشته نداشته است. واین معنی را استعمال مردم و متن‌های ادبی به‌آن داده است فی‌المثل واژهٔ «مرور» را درنظر بگیرید که درلغت معنای گذشتن وعبور کردن را می‌دهد ولی از نعمت سر استعمال و ذوق مردم «بار» دیگری را نیز با خود میبرد که مفهوم «مطالعه» «خواندن» است. بطوریکه حتی دیگر بمعنای‌مجازی آن‌هم نمیشود تعبیر کرد، یامثلا واژهٔ «انسان» را باواژهٔ «بشر» به قیاس بگیریم، این دو از لحاظ جوهر لغوی معنائی واحد دارند اما روزگار ما رنگ‌پذیری‌خاصی به‌آنهاداده است، بطوری که‌هر کدام بارفرهنگی جداگانه وتربیت وطبیعتی جداگانه دارد. شاعر باید این طبیعت‌را بشناسد. این نکته، نکتهٔ باریکی است، بنظرم کلمه‌ها هم‌مثل ما آدمها هستند چطورکه هریك از ما تربیت خاصی داریم که طبیعت

مارا می‌سازد، یکی تربیت اسلامی دارد، یکی تربیت مسیحی ، و دیگری چیزی دیگر. شاعر با هوش است که وقتی با کلمات بازی می‌کند وطبیعت آنها را می‌فهمد ، می‌فهمد کجا «انسان» را بکار ببرد و کجا «بشر» را - منهای مقتضای وزن.

حتی اخلاق منزه یك شاعر و شخصیت او ویا برعکس فساد او ، در کشف طبیعت واژه‌ها و گزینش آنها نقش بسیار دارد ، و نیز اینکه از کلمه‌یی بارفرهنگی را طلب کند، که در تاریخ دارد و یا در روز ، یعنی ممکن است گاهی شاعر بزمان ما توجه نداشته باشدو کلمات رابا سایه‌فرهنگی ویژه‌یی که‌درزمانی دیگرداشته‌اند، برای ادای مفهوم خود ، در زمان حال بکار برد . بعنوان نمونه کامل این‌حرف میتوان «پل‌والری» را درشعر فرانسه نام‌برد. والری با جستجو در ریشه‌های یونانی ولاتینی کلمات غالباً درشعری به‌یك لفظ‌متداول ، به‌سادگی معنی‌دیگری‌می‌بخشد که هیچیك‌ازنویسندگان وشاعران فرانسه‌تا آنزمان ازآن کلمه چنین معنی را نطلبیده‌است، مثلا از واژهٔ Amevtume که در تطور زبان و فرهنك امروز بمعنای «مرارت» گرفته می‌شودمفهوم «دریا» (Mev) را طلب‌میکند و از دریا با:

« L‘ immense et viante amertume » * یاد میکند .

این شیوهٔ کار که مارا تاخانوادهٔ الفاظ وتابطن کهنه‌ترین وقدیمترین

---

* از پارك جوان - دریای خندان وبیکرانه

سبکهای ادبی می کشاند ، با ظرافت و سلیقه‌یی شاعرانه بویژه در کتاب «شعرها» Charmes دیده‌میشود وچنانکه می‌بینیم در نام کتاب نیز از لفظ Charmes که معنای « زیبائی و دلفریبی » را میدهد ، معنای لاتینی آن Carmina (یعنی‌شعر) را ارائه کرده است.

... شاید همین بازیها وسلیقه‌های شاعرانه است که شعر را خارج از زمان قرارمیدهد، چراکه زبان‌شعر خیلی دیرتر وبطئی‌تر از زبان‌نثر درتطور وتغییر است وشعردرکنار تحول وتغییرات‌نثری درطی قرنهاگویی از جریان روزگار کنار گرفته است.

نقش کلمه رابعنوان علامت‌وبه‌عنوان حامل معنی‌برشمردیم، پس باتوجه‌به‌آنچه‌گفتیم می‌توان گفت که مصرع شاعر ـ که باچنان مراعاتهائی ساخته میشود ـ مأمور تحقق وایجاد تعادل بین نیروی جسمی (مادی) و نیروی ذهنی (معنوی) زبان است ، مأمورایجاد سازش کامل و پنهانی بین صدای کلمه و معنای آنست ، ارضای توأمان میل گوش ومیل ادراك آدمی .

حافظ درشعر فارسی بیشتر از هر شاعر دیگر متوجه این‌نکته است، به‌اثر صوتی مصوتها واقف است وبهترین بهره‌های فنی را از این‌طریق می‌برد:

شب تاریك وبیم موج وگردابی چنین هائل
کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها

مصرعی‌توالی‌آنهمه «یی» ومصرعی توالی‌آنهمه «آ». ووقتی به‌طنین‌حروف می‌اندیشد، مناسب‌ترین‌فکرها رابرآن‌سوارمی‌کند:

خیال خال تو باخود به‌خاك خواهم‌برد
که‌تا ز خال تو خاکم شود عبیرآمیز

دراینجا جسم کلمه وزنك وصدای آن درشعر نقشی دارد ، حتی نقش جسم و صدای کلمه گاهی بیشتر و موثرتر ازمعنای آن نمودار می‌شود ، یعنی قدرت مادی کلمه بیشتر از قدرت ادراکی آن است. همانطورکه برعکس درنثر معنای کلمه بیشتر از خودآن قدرت دارد . وبعلت همین نیروی دوگانه زبانی که درشعر وجود دارد ، مفاهیم و معانی در واژه‌ها بیشتر درنگ می کنند و ثبوت می‌یابند؛ اینست که زبان شعر کندتر از زبان نثر وخیلی به‌اعتناتر از آن در زمان قرارمیگیرد وشعردرکنار تکامل وتغییرات نثری عزلت آرامی را بگذشت قرنها پیشکش می کند.

فرم و محتوا *

اینکه به‌بنده وظیفه داده‌شده است تا دربارهٔ شعر نو درجمع استادان و خانم‌ها و آقایانیکه خود دراین زمینه ذینظر و صاحب عقیده‌اند صحبت کنم مرا به‌آیندهٔ شعر امروز فارسی بیشتر امیدوار می‌کند. چه بدیهی‌ترین دلیل اعتنا به‌مسئله‌ای، وجود آن‌مسئله‌است، ومن امشب از وجودی‌مأموریت دفاع‌دارم‌که روزگاری دراینجا بی‌دفاع مانده بود. **

---

* راهنمای‌کتاب، مرداد وشهریور ۱۳۴۰، شماره‌های پنجم‌وششم.

** این سخنرانی در جلسه ماهانه مجله «راهنمای‌کتاب»‌که در آن زمان به ابتکار دکتر احسان یارشاطر درپایان‌هرماه درباشگاه دانشگاه‌تهران برگزار می‌شد، ایرادگردیده است. و بنابه آنچه‌که در این شماره از مجله آمده است ، موضوع سخنرانی مناظره‌ای بوده است بین شعر کهن و شعر میانه‌روی امروز و شعر آوانگارد (و به اصطلاحی‌که در مجله آمده است «افراطی») . مناظره بین آقای حسام دولت‌آبادی (مدافع شعر کهن) و آقای نادر نادرپور (مدافع شعر میانه‌رو) و آقای دکتر رؤیائی (مدافع شعر آوانگارد) جریان داشته و مدیر بحث آقای دکتر ذبیح‌اله صفا بوده است. (رضا همراز)

حرف‌هـای من ، دربـارهٔ آن قسمت از قـلمرو شعر (کـه متأسفانه دراینجا عنوان «افراطی» بدان داده شد) به همان اندازه که بافرمایشات آقای دولت‌آبادی فاصله دارد ، به همان اندازه از کنار حرف‌های آقای نادرپور عبور می کند . حرف‌های آقای نادرپور، آن‌قسمت که مربوط به پاسخگوئی‌به‌آقای دولت‌آبادی بود و اختصاص به شعر امروز ودفاع از اعتدال آن داشت ، کار مرا تا آنجا آسان‌کردکـه بتوانم وقت مختصری را که بمن داده شده است ، تنها وقف بیان آن نوع شعری بسازم‌که در ذهن‌های هنوز انس نیافته صورت افراطی گرفته است.

شعرنو ، برخلاف آنچه کـه گفته شد ، مدعی آن نیست که میراث‌کهن شعری و گنجینه‌های ادبی گذشته ما باید به دور ریخته شود ، برعکس مدعی حفظ آنست ، آنهم نه برای تقلید و نتیجتاً مسخ آن، بلکه برای ارزیابی و بزرگداشت آن، باید این اوراق کهن را (که می‌خواهیم بدان فخر بفروشیم) درکنار نگاهداریم و ورق تازه‌ای برآن بیفزائیم و باکاری تازه وکاملاً جدا از آن آنرا توانگر کنیم.

ازمیان مفاخر ادبی‌گذشته‌مان، همیشه هفت هشت‌نفر هستند که به‌مقتضای نوع علاقه‌ای که به‌هریك داریم زودتر از همه بذهن ما متبادر میشوند ازقبیل‌فردوسی، نظامی، مولوی، خیام، سعدی، حافظ و صائب ... که مـا در مقام ابـراز افتخار به ادبیات‌کهن

خویش ، ابتدا نام آنها را با اشتیاق به زبان میآوریم وبقیه ـ که تعدادشان هم کم نیست ـ در چنین مواقعی تقریباً فراموش میشوند ونامی از آنها تکرار نمیشود مگر درجریان یك تحقیق و جستجوی ادبی. چرا چنین است؟

به عقیدهٔ من ، برای اینکه این چند نفر در روزگار خویش شعرینو گفتند، خصیصه‌های زمان‌خودشان را درشعرشان آوردند. زبان شعرشان را ازمحیط خود وزندگی نسل خود ساختند تا وجه فارقی باگذشتهٔ خود بیافرینند. برای این درذهن و درنظر ماجاوید مانده‌اندکه هریك شعر خودش راگفته است، حرکتی تازه درشعر آورده است وبرای نوعی ازشعرسرمشقی تازه داده است. شما در زیر این سرمشق‌ها، مشق‌کرده‌اید. آقای نادرپور هم زمانی درزیر این سرمشق‌ها، مشق درشت نوشته است . منهم مشق‌کرده‌ام ، اما امروز عقیده دارم‌که تمام عمر من نباید به مشق کردن در زیر سرمشق‌های گذشتگانم بگذرد، از این‌پس می‌خواهم سرمشق بدهم تا آیندگان نیز ـ اگر هوس تمرین داشتند ـ رسم‌الخطی هم از روزگار ما بیابند.

تا اینجا ، حرف‌هائی بود که مشروحتر آنرا از زبان آقای نادرپور شنیدید. اما آنچه‌که شما شتاب شنیدنش را دارید اینست که بدانیدپس شعر نوئی‌که من از آن دفاع‌دارم ازکجا باشعرنوئی که نادرپور مرسل آنست فاصله می‌گیرد و بعبارت دیگر جنبهٔ

باصطلاح «افراطی» قضیه از کدام نقطه آغاز میشود؟ از یك نقطه نظر ، این جدائی از آنجا سرچشمه میگیرد که مسئلهٔ فرم Forme وفون Fond پیش میآید. شکل و محتوی به‌عقیدهٔ من نمی‌توانند در یك قطعه تواماً اوج بگیرند. چون نتیجهٔ اهمیت دادن به‌یکی از این دو ، فداکردن آن دیگری‌است. بیان‌مشروح یك مضمون درقلمرو نثر است و ما اگر بخواهیم مضمونی را در قالب شعر ، صریح و مشروح بیان کنیم درحیطهٔ نثر پاگذاشته‌ایم و چنین شعری از شکل مطلوب خود دور خواهد شد و همینطور اگر بخواهیم در شعر به شکل ایده‌آل‌دست یابیم‌ناچاریم که صراحت وتفصیل‌را از مضمون بگیریم ولباس دیگری بر آن بپوشانیم . با اینکار مضمون را خفه نکرده‌ایم بلکه خواسته‌ایم آنرا با زرق و برق بیشتری برجسته‌نشان بدهیم. به‌هرحال شکل ومحتوی نمی‌توانند در یك قطعه باهم اعتلا یابند و لذت ما حتماً باید از یکی از این‌دو باشد ، شعر من بسبب اهمیتی‌که برای فرم قائل است ابتدا با فرم تکوین میبابد وآنگاه به‌محتوی می‌پردازد. یعنی در اینجا ، برای یك‌قطعه شعر، شکل و محتوی «کودکان توأمی » نیستندکه با هم زائیده شوند بلکه بدواً شعرکیفیت تکوینی‌اش را از طریق‌فرم آغاز می کند وسپس‌محتوی تولد می‌یابد تا بدان زندگی وتکامل بخشد . اگر قبول‌کنیم که هیچ مضمونی در ادبیات تازه نیست باید بپذیریم که مضمون‌ها را باید در زمان ما بوسایل جدید و لباس نوتری بروز داد تا قبح

تکرارشان ذوق را آزار ندهد. واگر از سوی دیگری به این مسئله نگاه کنیم می‌بینیم که اینهمه اعتنا به فرم درحقیقت و از یك نقطه‌نظر، برای آنست که آبروئی به محتوی داده شود، و فرم در این مرحله جز تشبث به تشریفات نیست. مضمون «مرگ» را درنظر بگیرید. مضمونی که هرشاعری دربارهٔ آن لااقل شعری گفته است و در این زمینه مثالی از زندگی واقعی میزنیم تا ببینیم شکل‌هائی که در آن این مضمون ابراز میشود تاچه اندازه مختلف ونتیجتاً نوع انتقال وتأثیر آن در افراد تاچه اندازه متفاوت است:

دوست‌عزیز شماهوشنگ می‌میرد وشما اطلاع ندارید. وقتی که درخیابان عبور می‌کنید، راهگذری خبر این مرگ را به شما میدهد ویا هنگامیکه در پشت میزتان در اداره گرم کار هستید بشما تلفن می‌کنندکه: «دوست‌عزیز، تسلیت عرض می‌کنم، هوشنگ مرد». در هردوصورت شما متأثر میشوید واحتمالاً طلب آمرزشی برایش می‌کنید وآنگاه، خالی ازهیجان، به راه خود وبه کارخود ادامه میدهید.

اما یك وقت هم پیش میآید که خبر مرگ هوشنگ را طور دیگری به شما منتقل می‌کنند: شما را به مسجد میآورند، آنجا سکوت هست، عده‌ای لباس سیاه پوشیده‌اند، عده‌ای دستهایشان را زیرسر گرفته‌اند، قهوه‌میدهند، کتابچه سیاه‌تقسیم می‌کنند، قاری میخواند وزمان می‌گذرد... وبا این تشریفات، محتوی مرگ را

تحویل شمامیدهند. دراینجا شمادستخوش هیجان وعاطفه‌میشوید:
اگر درخیابان با شنیدن خبر مرگ دوست عزیزتان نگریسته بودید
دراینجا می گریید. واگردرپشت میز کارتان، آن تسلیت تلفنی شما
را دچار بغض‌نکرد، دراینجا به اندیشه فرومیروید وعقده‌می گیرید
وبدینگونه مضمون «مرگ هوشنگ» رابرای شماآب وتاب‌دادند
تا بیشتر درشما بنشیند ومؤثرتر وبرجسته‌تر جلوه کند.

همین کار را درشعر انجام میدهیم ، یعنی از عوامل مختلفی
برای ترکیب وتشریفات کارمان مدد می گیریم . این توضیح را هم
بدهم که دراینجا فرم، برخلاف آنچه که گهگاه تصور شده است ،
عبارت از وزن، قافیه، مصراع‌های کوتاه وبلند ویا نوع انتخاب
و تـوالی آنها نیست بـلکه منظور ، ریخت کلی یـک قطعه و نوع
کمپوزیسیون عوامل مختلفی است که برای تکوین پیکرۀ آن قطعه
به‌کار رفته است . این عوامل عبارتند از : مکان ، زمان ، صدا،
رنگ، حرکت ، عاطفه ، نورو ...که برحست ذون شاعر به‌کار
گرفته میشوند وترکیب می گیرند. (آنچنانیکه درمسجد هم ترکیبی
از این عوامل را دیدید) . هرکدام از این عوامل در انسجام شکل
جمعی یک‌قطعه نوعی نقش دارند. که شاعر با آگاهی از وظیفه‌ای
که دارند وبا بکار بردن به‌موقع و مناسب آنها دنیای تازه‌ای را
در یک‌قطعه شعر میآفریند که نتیجه‌اش معتبرساختن اثر آن‌قطعه‌است.

پس شعرنو ، شعر شکل و تشریفات است . فرم شعر در این

مرحله، فرمی است که تم‌ها و زمینه‌های مختلفی را به هم می‌ریزد
تا ترکیبی مناسب بسازد، فرض کنید شما یکبار می‌خواهید مثلا
راجع به تنهائی (که مثل همه موضوعهای دیگر موضوع تازه‌ای
هم نیست) شعری بگوئید، البته شعری خواهید گفت و تنهائی‌تان را
در آن به‌خوبی بیان خواهید کرد، و یکبار هم، در یك قطعهٔ دیگر
می‌خواهید به توصیف شب (که باز هم مضمونی تکراری است)
بپردازید، این کار را هم جداگانه انجام میدهید، و بار سوم مثلا از
اندوه یك سگ ملهم هستید و یك شعر جداگانه هم برای این موضوع
(که زیاد هم تازه نیست) می‌سازید. در اینجا شما سه قطعه شعر برای
سه مضمون مختلف ساخته‌اید که خواننده نظیر آنها را بارها شنیده
و خوانده است و حداکثر تحسینی که نثار شاعرش خواهد کرد اینست
که او را شاعری آگاه به «صنعت شعر» بشناسد که در حدود انس
والفت او حرف زده است. اما من توصیه می‌کنم که اینبار بیائید
و این سه مضمون را در یك قطعه به‌هم بریزید، یعنی قطعه شعری
بسازید که در آن ترکیبی از مضامین تنهائی، شب و اندوه سگ
صورت گیرد. اینکار با استفاده از عواملی که گفتیم، از طریق
تغییر زاویهٔ دید. تعویض اشخاص و فاعل‌ها - ایجاد فضاهای
مختلف حاصل میشود و فکر می‌کنم که نبض کار شاعر نو در
همین جا میزند و در این نکته است که ذوق او بروز می‌کند. این
تغییرها و تعویض‌ها باعث میشود که بین دو پاره از یك قطعه فضا و

فاصله ایجاد کند، این فاصله، هم زمانی است و هم مکانی (که شاعر آنرا بوسیله‌ای، برحسب سلیقهٔ خود، در صفحهٔ کاغذ نیز نمایان میسازد) در این فاصله است که حرکت ایجاد میشود، و شعری نوشته درصفحه جان میگیرد. شعری که تولدش را آغاز کرده‌است اما هنوز پنهان و ناشکفته است و خواننده احساس می کند که با ادامه دادن به خواندن قطعه، بالاخره در یك جا ظهور می کند و به دنبال این کشف، درشعر به راه‌میافتد. شاید کشف نشود امابهرحال **شعری بالقوه** بوجود آمده است که خواننده را منتظر میگذارد.

بـاین ترتیب کار شاعر، کار ترکیب و بهم ریختن متناسب قسمت‌های مختلف یك قطعه است، اینکار باید به نحوی صورت گیرد که تمام محیطی که موضوع در حیطه آن بیان میشود و همه حادثه‌هایش را به مدد گیرد. یعنی ازنظر شاعر نوپرداز هیچ حادثه وحرکتی (ولو بی‌ارتباط به‌موضوع شعر) درمحیط شعرش فراموش نمیشود: فرض کنید که در اطاق تنهای خود نشسته‌اید، بیادگذشته‌ها وخاطره‌هاتان میافتید، هرخاطره درشما عاطفه‌ای ایجاد می کند، از یك یاد خشمگین میشوید واز خـاطره‌ای دیگر به شما پشیمانی دست میدهد، از خاطره‌ای میگریزید و از یادبودی دیگر به هراس میافتید. در همین لحظه‌ها که شما دستخوش عاطفه‌هـای گوناگون خویش هستیدممکن است درپشت پنجره و بیرون از اطاقتان رگباری شروع به باریدن کرده باشد و یا احتمالاً گربه‌ای به اطاق داخل و

خارج شده باشد ، بهرحال همانوقت که خاطره‌ها و عاطفه‌ها به‌ترتیب درشما ظهور کرده وشما را تکان داده‌اند، رگباری آنها را در بیرون آکورد کرده است ، اگر این حالت را بخواهیم بیان کنیم ، در شعری که میسازیم نیز باید همه‌جا رگبار ، عاطفه‌ها و خاطره‌هایمان را آکورد کند ویا هر حادثهٔ دیگری که همزمان با آن اتفاق افتاده باشد فراموش نشود.

بااین‌ترتیب به انحاءِ مختلف می‌توانیم زمینه‌ها و تم‌های مختلفی دریك قطعه شعر ترکیب بدهیم وبشکلی‌متناسب بهم‌بریزیم ، این بهم ریختن همیشه به نحوی است‌که ما از آشفتگی‌های منظم آن لذت می‌بریم ، چطورکه همهٔ شما بدون اینکه بخواهید از آشفتگی‌های مطبوعی در زمان حاضر و در زندگی روزانه‌تان لذت می‌برید : شما مدتها است‌که دیگرگلدانهای روی بخاری منزلتان را قرینهٔ هم نمی‌گذارید ویا برای اینکار اصرار نمیورزید و به پنجره‌های اطاقتان به جای بته جقه‌های قرینه‌ای طرحهای آشفته‌ای بعنوان پرده میاویزید، شما مدتها است‌که موزائیك‌سالن مغازه ویاسرسرایتان‌رابه‌جای مربع ویامستطیل،باکثیرالاضلاعهای نامنظم و طرحهای «دفرمهٔ» از ریخت افتاده زینت می‌دهید ، شما مدتها است‌که به موسیقی بتهوون و واگنرگوش میدهید واحساس لذت می‌کنید، می‌خواهم بدانم چرا اعتراضی راکه به‌من «مفرط» می‌کنید به‌دکوراتور نمی‌کنید؟ به‌بتهوون‌نمی‌کنید؟ چون‌هزارسال

دکور نداریم ،هزار سال سمفونی نداریم ، اما برعکس در زمینه شعرهزارسال قدمت وغنا داریم که به‌صورت عادت در ماحکومت می‌کند. اگر ازحکومت عادت خویش بیرون بیائیم‌خیلی ازحرفها را نیز، در زمینهٔ شعر می‌پذیریم.

بهرحال، چون چیزی از وقت بنده باقی نمانده است، باید عرض کنم‌که شما ، در این مختصر توقع نداشته باشیدکه تصویر مشروح وجامعی از شعرنو بدست آورید ، شعرنو را باید از نقطه نظرهای دیگری نیز مورد بررسی قرارداد از قبیل : زبان شعری ، تصویرپردازیها وغیره ... که هرکدام به‌نوبهٔ خود به اندازهٔ شکل و محتوی خطوط مشخص‌کنندهٔ شعرنو هستند. واگر فرصت بازتری دست داد به‌آنها می‌پردازیم.

معذلك باید باین نکته اشاره‌کردکه شعر امروز با اهمیتی‌که برای شکل وفرم‌قائل است هدفش این‌نیست‌که محتوی رافراموش کند، بلکه‌میخواهد قالب رابرمحتوی غالب‌کند تاحیثیت مضمون را حفظ‌کند و زیر دست و پایش نیاندازند ، و این اشاره نه برای اینست‌که من را متهم به فرمالیسم نکنید ، چه فـرمالیسم در جای خود، اتهام نیست.

خسته از بی‌رنگی تکرار*

همهٔ این‌شعرهارا قبلا خوانده بودم، می‌دانستم که حرف‌های بسیاری می‌توان زد و باید هم‌زد. امامجال کوتاه اینجا راگنجایش آنهمه نبود. تصفح کردم تا از جائی شروع کنم، مسائل بیشتر از پیش بهم ریخت، ناچار چهاربار تفأل کردم و هرفالی فکری شد:

رفیق‌من‌است ووضع مردی‌را داردکه مدام به‌خود می‌نگرد، نه‌آنکه عاشق‌خود باشدمثل‌نارسیس که درآئینهٔ شط‌ها می‌نگریست. ویا اگرباشد لااقل عاشق تن خود نیست، درون خودرا می‌خواهد ببیند و می‌بیند، و این خودبینی از سر خودخواهی نیست، چراکه برای کاووش در وجدان آدمی، وجدان خودش را مدل گرفته، که وجدانی فوری و دم دست است، و مدام برسرآن، متفکر ایستاده است. ازینرو در برخورد با من و تو و میوه وسنگ و فواره، یا نمی‌بیندمان و یا با ما ملاقاتی در کریدورهای تیرهٔ وجدان خود

---

* فکرهایی دربارهٔ خسته ازبی‌رنگی تکرار، دفتر شعر فرخ‌تمیمی؛ انتقادکتاب، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۲، شهریور ۱۳۴۴.

می‌کند، که وجدانی است ممتحن با حاء فاتحه، و معبر نگاههای لابراتواری.

و این اشاره در آغاز کلام از سر آن رفت که توجیهی بر نخوت دماغ رفیق من باشد که نخوتی در دماغش نیست.

شعر تمیمی محصول همین نگاههای تند و فوری است، فوری برای این گفتم که تمیمی اصلا به‌نظر من تماشاگر خوبی نیست، یعنی مثل ما نیست که در تماشای پرنده، جنگل و شیروانی غرق می‌شویم و خودرا رها و فراموش می‌کنیم. او هیچ وقت خودرا فراموش نمی‌کند، یعنی در برابر پرنده و جنگل و شیروانی، و گرنه روزان و شبان بسیارش می‌بینم که با من و بی‌من در فراموشی است. و از آنجا که خودبین است و وجدان خودش را مدل گرفته، این اشیاء را فقط می‌تواند در عبور از ضمیر خود تماشا کند، ناچار شیروانی و جنگل را به‌جهان درون خود می‌کشاند تا باز خودش را ببیند و نگاه کند. یعنی تمیمی جنگل و تمیمی شیروانی را . اما این اشیاء در عبور از ضمیر او مأموریتی ندارند، نه‌پیغامی می‌برند و نه‌پیغامی می‌آورند. گوئی از آپارتمان‌های چند طبقه‌ای می‌گذرند که پیچ و خم‌ها و پلکانهایش را هیچ فلش راهنمائی نیست و سرانجامشان سرگردانی و خستگی و گمراهی است. اما این هست که به‌هرصورت باعث آن شده‌اند که شاعر به‌وسیلهٔ آنها خودرا بیشتر ببیند. و او از این مسافرت سیاه هیچگاه مدعی بیرون نمی‌آید و مشربی ارائه نمی‌دهد، و موئی پریشان نمی‌کند که خسته از غبار راه آمده‌ام. بل ظاهری رنگین و

آراسته ارائه می‌دهد که گوئی نه‌اش با باطن کاری است. بدینگونه او در جستجوی طبیعت خویش‌است، ووقتی‌درطبیعت خویش‌است در نمایش احوال خود حضور دارد، ازهمهٔ آنها سان می‌بیند و هیچگاه نمی‌تواند خوی خودرا و وجود خود را بیابد. اینست که شاعر را، باآنکه ازخویش پراست، می‌بینیم که هنوز خودرا نمی‌شناسد و بیهوده فریاد برمیدارد:

گویند:
من توأم.
تو، منی
ابلیس!
مشتاق آشنائی بـا خویشم
روباز کن که‌چهرهٔخود بینم
دیگرمسوز در تب تشویشم![1]

و از همین جا می‌خواهد طرحی درهم از دوگانگی وجود خود بدهد، و در این کوشش بی‌آنکه به‌جسم وروح بپردازد و در قلمرو حرف‌های مردم اهل اصطلاح قدم بگذارد؛ خود را آنقدر آگاه وهوشیار وبیدار نمی‌خواهدکه مالك وحاکم «من»ش باشد، اینهم فقط برای اینست کـه دوتا باشد، دومی داشته باشد رفیق و دمساز. ازاینرو هرچند وقت یکبار یادی از این مصاحب مأنوس می‌کند:

۱- از منتخبات مجموعه‌ی «آغوش»، صفحه‌ی ۱۶ کتاب.

ما دو دیواریم

ما دو دیوار بلندکوچه‌ئی تنگیم

ما کنار خویش و دور از خویش می‌میریم[1]

به‌نظرمن اینطورمی‌رسد، که اوهمه چیزی را فقط تامرزهای خودش می‌تواند ببیند و بعدازآن رهایش می‌کند و به‌همین ریتم و روش‌هم خوگرفته‌است وبنابراین، ای‌بسا موضوعها، احساس‌هاو تصورات که بر او سرمی‌رسند و او به‌خیال خود آنها را قبلا دیده و یا شناخته است و همین احساس انس، احساس آشنائی قبلی بـا حرف‌هائی که ازراه می‌رسند، باعث آن است که شاعر از خیرشان درگذرد وصفحهٔ سفید مقابلش را در انتظار برخورد با حرفی نو و غریب همچنان خالـی بگذارد، و حرف‌هـای غریب هم کـه چه نامهربانند! دیرمی‌آیند وگیرنمی‌آیند. آه، شاید همین اشتباه، شاید همین آشناگرفتن‌حرف‌ها، همین انتظارهای‌طولانی، شاعررا معطل گذاشته تا دست روی دست نهد وموکب مبارك تصویری غریب‌را لحظه بشمارد. و چه موکب‌هاکه درنمایش احوال شاعر از برابر چشم اوگذشته‌اند وشاعر غریبشان نیافته است. حیف!

درخیابان هم چه بسا غریبه‌ها را به‌خیال‌آشنا، عوضی می‌گیریم، اما درآنجا فاجعه‌ای نیست، فاجعه دراینجا است که‌شاعر را معطل و منتظرمی‌گذارد تا دست‌آخرسومین مجموعه‌اش «خسته

۱- از منتخبات مجموعه‌ی «سرزمین پاك»، صفحه‌ی ۵۰ کتاب.

از بیرنگی تکرار» بشود که در آن شعرهای تازه هیجده تایند، که کوتاهند واندك.

برای کم کاری تمیمی نمیدانم این توجیه تا چه حد درست باشد، اما اگر واقع بین‌تر بشویم، او را قربانی کار دراز و دشوار روز می‌بینیم. کار روزانه که وحشتناك است و بیرحم و به صبح تعطیلی جلال بهشت خدارا می‌دهد. شاعرانی هستند که شش ماه تعطیلند وشش‌ماه درکلاس استراحت می کنند وشاعرانی‌اندکه قلم می‌زنند تا اشرافیتی بکنند وهروقت بخواهند بخوابند وهروقت میل داشتند بیدار بمانند، و شاعرانی که غلام همتشانم، و شاعرانی که ارقام و علامات را به‌هم می‌ریزند و سروکارشان باماشین اعداد و حساب‌های آشفته و ترازهای نیاشفته است و تمیمی از این‌گروه است، مشتاق کار وبیزار ازکار. درقطعات «شیریاخط» و «نفرت» جلوه‌هائی از این بیزاری می‌بینیم:

خسته از برنامه‌ی میز و مداد وکار،
خسته از بی‌رنگی تکرار
می‌شود بازآبجو نوشید...[1]

قطعهٔ «نفرت» محصول همین‌لحظه‌های سیاه است، درنیمروز خستگی‌وکار، و از شعرهای موفق و صادق‌کتاب. موفقیت شعر میوهٔ صداقت آن است: همهٔ مظاهر اداره‌اش‌را باتنفر، خستگی و سنگینی می‌بیند، ازجوهروخشك‌کن گرفته تا پلك سفید منشی‌اش که

۱- از شعرهای تازه؛ صفحه‌ی ۱۰۳ کتاب.

ـ لابد در آن لحظه ـ «تنبل و زشت است»... و این یکی از آن قطعات معدودی است که در آن شاعر ـ آگاهانه یا ناآگاهانه ـ از عواملی نظیر رنگ، صدا، حرکت، عاطفه و زمان و مکان به صمیم ترین شکلی برای بیان احساس خود استفاده کرده است، و ببینید برای بیان بیزاری چه ترکیب خوبی از این عوامل ارائه می‌دهد:

من جوهر کبود نفرت را
در پنجه‌ام فشردم
و هرگز منتظر نماندم که جوهر
همچون کلاغچه فریاد برکشد
و شکست تیره‌ی پشتش،
روباه‌های زیرك ذهنم را
از خواب نیمروز برانگیزد

از میله‌های خسته‌ی انگشتانم
جوهر چکید:
چك ... چك ... چك
و تمام خشك کن‌های اداره
خیسید از مکیدن آن جاری کبود،
و منشی من که تنبل و زشت است
پلك سفید چشمش را با آن کبود کرد.

و بعد از یك گریز صحرای کربلائی و عاطفی، که خود گوشه‌ای از فرم را پر می‌کند، می‌خوانیم:

افسوس مرز نفرت من آشکار نیست
انبوه‌کار
و زمزمهٔ کولر،
و بوی خشک‌کن خیس
نیروی جست و جو را در من
شکسته است.[1]

تمام قوت این قطعه در فرم آنست، تمام تکیهٔ این قطعه بر فرم آنست، و فرم، چه موهبتی است! عروة‌الوثقی‌ی شعر امروز است.

خصوصیت شعر تمیمی در همین گونه اشعار اوست، در «دردا» که دردی کهنه دارد و تصویری است از زمان قحطی کشیده، آدم‌های سال قحط، با قحطی که در ذهن‌ها و معده‌ها است:

چتر بنفش بال ملخ‌ها
تفسیر آیه‌های گرسنه است:
- یادآور ترحم سیلوها
دردا چه خشکسال سیاهی!
روباه‌های بی‌گنه زیرک
الماس‌های خوشهٔ انگور را
بر تاک‌های خالی،
تصویر می‌کنند.[2]

و در «خواب» و «آینه‌ها» که خصوصیت زبان او را ارائه

۱- ازشعرهای تازه، صفحه‌های ۹۹ و ۱۰۰ کتاب.
۲- ازشعرهای تازه، صفحه‌ی ۱۱۱ کتاب.

می‌دهند. و من از تمام این خصیصه‌ها، یکبار در پشت جلد کتاب به‌اشارت گذشتم و اینک به‌تکرار همان اشاره بس می‌کنیم، به‌کار گرفتن واژه‌های تازه درقطعه‌های کوچك و ترکیب فرم‌های کوتاه.

سرعت، حیات تازهٔ تصویر*

اشعار خائفی‌را پیش‌ازآنکه حصار بدستم برسد، دیری بود که در مطبوعات می‌خواندم، همیشه شاعری بوده است که در نو-جوئی قلمرو معتدلی را شناخته و نخواسته است خویش را با دنیاهای غریب تر آشنا کند، تلاش او در شعر، در شعاع همان تلاش‌هائی است؛ که درحد پسند و قبول او، توسط دیگران‌انجام گرفته است، به‌این‌معنی‌که مجموعهٔ حصار ۶۸ قطعه شعر داردکه بیشترآنها شکل چهارپاره‌های معمول‌را داردومنهای غزل‌هائی‌که درآخرکتاب آمده است تعداد کمی از قطعات باقی می‌ماندکه با اوزان شکسته ساخته شده وآنهاهم ابداعی درفرم ارائه نمی‌دهند.

اما شعرخائفی درهمین‌شکل‌هائی‌که‌اشاره شد، درحد متعالی خودش درخشیده‌است. زبانی صاف وبی‌تکلف، مصرع‌هائی قوام گرفته وبیانی راحت وکمال یافته دارد.

---

* فکرهایی درباره‌ی حصار، مجموعه شعرپرویزخائفی؛ انتقادکتاب، دوره‌ی دوم، شماره‌ی ۴، تیر و مرداد ۱۳۴۳.

باآنکه شاعر «خیال نداشته‌است مطلبی به‌عنوان مقدمه براین کتاب بنویسد» اما بالاخره طاقت نیاورده و ده صفحه مقدمه نوشته است که ایکاش نمی‌نوشت. وخواسته است «حرف‌هائی کلی، اما مختصر- از آنچه تحول ادبی قرن حاضر گفتنش را ایجاب می کند» بزند، لکن از این نقطه نظر، حرف تازه‌ای در این ده صفحه گفته نشده است. چون توقع آدم از مقدمهٔ مفصل یك کتاب شعر حداقل اینست که مارا با اعلامیهٔ جدیدی یا وجود حرکت نوئی روبرو کند وگرنه دفتر شعر مقدمه ومؤخره نمی‌خواهدوخواننده هم‌چنین تکلیفی برای شاعر نمی‌شناسد.

درچند جا شاعر ارادت عجیبی به توللی ورزیده است، من حتی تأثیر خفیفی هم از شیوهٔ توللی دراشعار خائفی ندیدم، چراکه اگرازاین‌دوسه تا ترکیب «گریز آئین»، «سبك گریز» و«دخمهٔ گمان» بگذریم، وقتی کتاب حصاررا می‌بندیم می‌بینیم که از «رها» و«نافه» بسی فارغ است به‌خصوص از لحاظ تصویرپردازیهای نوسیروسیاحت دیگروتازه‌تری دارد:

چشمم - شکسته زورق غم - تا دور
دریای بیکرانهٔ بی‌فانوس
شب، خالی از امید لطیف صبح
آوای باد، همهمهٔ افسوس.

پنجهٔ نرم نسیمی خوش، سترد
از نگاه شرمگین پرده‌ها

خاك خواب
سینهٔ مشتاق خاموشی طپید
(در باغ چشم او ص ۱۱۸)

برعکس، از این حیث، تأثیر دو سه تن از شاعران جوان‌تر معاصر بیشتر به‌چشم می‌خورد که از آن میان سهم شیوهٔ نادرپور بیشتر است، به‌ویژه در بعضی اشعار که قدیمی‌ترند و یا عاشقانه‌اند و یا اشعاری که بوی مرگ و بیماری می‌دهد و در بحر بسیار معمول مضارع (مفعول وفاعلات...) ساخته شده‌اند واین بحر را چه بسیار هم به‌کار گرفته است:

دیشب دوباره، رقص به‌انگشت ترد ماه
طرح نگاه پاك تو را درهوا کشید
از هر ستاره شاخه‌گیسوی تو شکفت
عطر زلال نام تو، در شاخه‌ها دوید
(بامداد تلخ - سال ۳۸)

ازهمین نمونه‌اند قطعات «باقصه‌های تو»، «عطرتازهٔ وحشی» «سفرسرنوشت» که محصول سال‌های ۳۸ و ۳۹ اند وقطعهٔ «شیراز، بی‌تو» که اینگونه آغاز می‌شود:

کاش ای امیدگمشدهٔ من
روزی امید آمدنت بود...

معذلك این تأثیرپذیری‌ها ـ که معمولا اقتضای شروع شاعری

است، درخائفی آنچنان نبوده است که اورا مدام درشعاع مغناطیس خود نگاه دارد، شعرهای سال ۴۱ و ۴۲ از او - در همان قلمرو معتدلش - شاعری آگاه ومستقل می‌سازد.

کوچید کاروان زمان - در من
رنج درنگ و شوق تکاپو مرد
خورشید را غروب نگاهم باز
تا بیکران خامش ظلمت برد.

خائفی در اشعارش زبان خاصی ندارد، در میان همان واژه‌هائی زندگی می کند که هیچکدامشان به‌دعوت او به‌جهان‌شعر پا نگذاشته‌اند، واژه‌هائی که بی‌دخالت اونجابت شاعرانه یافته‌اند و قهر وآشتی‌شان قبل از او سامان گرفته است. بنابراین اگرقرار باشد خصوصیتی برای شعر او بیابیم باید در دنیای تخیل و دید و مشغلهٔ تصویرگری او جستجوکنیم. تصویر او مالك رازی نیست، یعنی معمائی نیست، راحت و روشن است. در همان بار اول که می‌خوانیم همه چیزش را کشف می کنیم و چون به سراغ ابهامی نمی گردیم، استعداد تعبیرپذیری ندارند. منظورم‌این‌نیست که‌خائفی باید درتوصیف‌ها وتصویرهایش‌زبانی‌تاریك به‌کار گیرد تا به‌دنیای استعاری تازه‌ای پا بگذارد؛ بلکه می‌تواند لااقل همین زبان را با همان توصیف‌ها وتصویرهایش، وهمان محیط پرازخواب ورؤیا را از معبر تازه‌ای عبور دهد و از این راه شکلی کنائی ارائه دهد

و توشهٔ ابهامی بیاورد. این حرف‌هائی که خائفی از «شمع انجمن» و «گنج و ویرانه» می‌زند و قرینه سازیهائی از این قبیل یك سنت گرائی غیر صمیمی است، چه احتیاجی به اینکار هست؟ بگذار اینکارها ارزانی همان شاعران انجمن‌های ادبی باشد. شعرنو خوب گفتن، احتیاجی به‌تظاهر به‌دانستن شیوه‌های قدیم و ندیم ندارد؛ وحتی گاهی نه به‌تظاهر؛ بلکه به دانستنش هم احتیاجی نیست؛ دانستنش خوب است؛ سیرو سیاحت در آن حوالی خود جذبه‌ای و خاصیتی دارد، اما نه‌برای خوب شعرنو گفتن. چه اصراری داری که‌ازشعرت فلان شیرازی و بهمان شیرازی هم خوشش بیاید؟ نه تو از نسل آنهائی و نه همهٔ راهها به شیراز ختم می‌شود. یك کاری کن که احمد رضا احمدی خوشش بیاید، وگرنه شاعران رند وهوشیار ووحشتناکی که بعد از او می‌آیند حریفان را توی جیبشان خواهند گذاشت. «تشیخ» کار مضحکی است. به ما جوان‌ها نمی‌آید. «ابرد من یخ» است، اینکار را یك نفر در ادبیات معاصرمی کند کافیست. وگرنه چه معنی داردکه درمقدمهٔ کتابمان ابتدا از **شمس قیس و ارسطو و فیضی دکنی** حرف بزنیم و بعد درمقام ارادت به حافظ عصبانی شویم که چرا «نقشی از نقش‌هایش را می‌نگارند» و به‌طنز و طعنه بنویسیم که بعله: «ابیاتش را تغییر مکان می‌دهند و از نعمت **نقطه‌گذاری مدرن** نیز برخوردارش می‌کنند». آقای خائفی معتقد است که شاید گروه انگشت شمار و گمنام؛ که زندگی معنویشان

اجازهٔ این جسارت را می‌دهد بتوانند روح کلام و زبان درد نهان او را درك کنند».

من نمی‌دانم که خائفی خود جزو این «گروه انگشت شمار» است یانه؟ ولی‌این‌را نیك‌می‌دانم که‌شاعری که‌حافظ‌را نقطه‌گذاری کرده زبان شناس باهوش و زیرکی است که حافظ را **بزرگترین شاعر روی زمین** می‌داند وپس از سالیان دراز و وتأمل‌های مدید به‌این‌اعتقاد رسیده است وخودگاهی شاهد آن بوده‌ام که تنها به‌یك بیت حافظ طی دو روز، در راه وبیراه و درخواب و در بیداری، آنقدر اندیشیده است وآنقدر حرف زده است که اگر همسفر تنگ حوصله‌ای بودم درهمان نیمه راه مازندران رهایش‌کرده بودم. و تازه این‌دوروز تعمق دربارهٔ یك‌بیت، شاید خودمسبوق به‌زمانهای درازتری بوده است ونمی‌دانم شاید مسبوق به‌یك عمر شاعری او بوده است، هرکس دیگری راجع به‌یك «بیت» اینهمه فکرمی‌کرد، لااقل‌دراین‌سن‌وسال‌سایهٔ سری داشت که‌زیرسقف آن بنشیند نه‌آنکه برود و درشیرگاه یك بیت روستائی اجاره‌کند و درآنجا با زنش دود و دمی‌ازکومه هواکنند.

به‌علاوه خائفی‌باید قبول کند که ازهمین «نعمت نقطه‌گذاری مدرن» است که‌اوامروزمی‌داند که مصرع‌هایش‌را اینطور بنویسد:

همچون کبوتران سپیدی گریختند
ازآشیان دست من،
افسوس! دست هاش.

که بیت غزلش را اینطور ارائه دهد:

روزگار تلخ زاریها ـ خوشا برمن! ـ گذشت
خندهٔ چشم تو باد و خندهٔ پیمانه باد!

و نمی‌داندکه «دونقطه» را جای مخصوصی‌است و هرجائی به‌کارنمی‌رود و آنوقت این‌مصرع، بی‌جهت بدینصورت درمی‌آید:

اینك ترا بهانهٔ بودن:
غم من است.

و اصرار دارد تا درسراسرکتابتش در نقطه‌گذاری افراط و تفریط کند.

اینهاست آنچه‌که فرم شعرخائفی وشیوهٔ بیانش مرا به‌گفتنش انگیخت، اما او به‌عنوان شاعرامروز سرانجام نمی‌تواند از تأثیر حیات تازهٔ تصویرهای جهان امروزبرکناربماند، دیگرطبیعت بکر و دست نخورده و وحشی نه‌بدان‌صورت است که بود، کارخانه‌ها بادودکش‌هاشان جای‌جنگل‌ها راگرفته‌اند تا خائفی، مگرازروی عقده و به‌عاریه، از «نزهت چمن» سخن نگوید. آن چشم‌اندازهای رمانتیك در هیولای صنعت و هیاهوی ماشین‌گم شده‌اند، پس‌چرا ضمیر خودرا برای‌آنچه‌که هست بیدار نکنیم؟ برای نیرو وسرعت وکارخانه ومسلسل. برای ماشین‌که با چرخ‌ها و دنده‌هایش، و با پیستونها و معماری پیچیده‌اش یکی از کنائی‌ترین واستعاری‌ترین تصویرهای قرن ما را ساخته است، امروز در جهان مرموز

لابراتوارها «خضر فرخ پی» فراموش شده است، یك اتومبیل کورسی خیلی زیباتر از غزال رمندهٔ صحراست. چرا که وقتی مسافر آنیم باید افسوس بخوریم که طبیعت را ساکن و اندیشیده شده نمی‌بینیم...

آنچه دیروز برایمان دست نیافتنی و مرموز و خیالی بود امروز نزدیك ما و در میان ما است: دریاها را در نوردیده‌ایم و نور غریب اعماق را شناخته‌ایم، در آسمان از فراز ابرها حرکت مناظر بزرگ زمینی را دیده‌ایم و در زمین، قطارهائی را دیده‌ایم که پیش می‌روند و خورشید را پس می‌رانند... بنابراین شاعر «حصار» نمی‌تواند دریچه‌ای از روحیهٔ خود براین همه نقش‌های تازهٔ دنیای امروز نگشاید.

مضامین شعر خائفی یا عاشقانه‌اند که غالباً از لیریسم شاد و دلنشینی سرشارند و یا مرگ آلود و بیمارگونه‌اند که سیراب از اندوه تلخ ماندن و ماندن و اینهمه ماندن است. و دربارهٔ محتوای شعر او به همین اشارهٔ کوتاه در این مجال تنگ بس می‌کنم تا شما را به خواندن «خواب» شیرین او، که از قطعات خوب کتاب است، دعوت کنم:

خواب

چشم به‌راهم چو دشت تشنهٔ باران :
روزی اگر ابر سایه‌گسترد...
آنروز...
بشکفد از خاك خشك باور من باز
«شادی خواهش» چو بوته‌ای به بهاران.
روزی اگر ابر، سایه گسترد ...
افسوس:
اینهمه رنگین‌کمان خواب و خیال است!

تب*

این کلمه‌ها، در تلاطم سنگین دانش‌های کهن شاعر بهم ریخته شده تا در میعان سرانجامی یك رؤیا، رؤیائی که پایانبند همه‌ی احساسهاست ؛ در بعد فضاها و زمانها ، در سرود رنگها و نقش صداها و بالاخره برخالی یك جادهٔ پیموده نشده و متروك، ناتمام جان گرفته است و براین ناتمام خویش و به‌علت آن، تا پایان جان خواهد داشت .

براین حرفها پایانی نیست، آغاز آن آغاز و پایان آن نیز آغاز است : سبب‌هائی ازفضاهای دور شتافته، تا دراحلام شاعر بنشینند و طوفانی ازمعانی را درترکیب گفته‌هایش، گنگ ومبهم بپیچانند و سمفونیك طبیعت را در هالهٔ رفته‌ها و آمده‌هایش با مضراب هر عاطفه وفریاد هرخاطره طنین بخشند، در این‌هجوم اسباب، سببی لاشهٔ شاعر را به‌دندان گرفته، هراسان و شتابناك تا دیاران ناپدید

---

* مقدمه برکتاب چهرهٔ طبیعت، اثر بادیه‌نشین؛ آذرماه ۱۳۳۵.

زمان‌هایش می‌برد تا بر خالیهای دروازهٔ یك معنی‌اش بیاویزد:

- هاپ!...

{[(آید ازگمی فریادی ازسگهاکه جاری می‌شود مردابهای شب)
با هیاهوئی‌که ازآتشفشان شب نشین باغ میخیزد، بهم‌آمیخته چون رنگ]

هاپ!

اوهوی!

هاپ!

هوی!}

سببی دیگر ناقوس به دست گرفته ، در میان سیر دنیاهای رؤیائی، چشمهای بی‌خیال او را برسنگ یك واقعیت می‌خشکاند. ناگهان:

(بیشتر بشکن‌که سرما سخت بیرحم است)
«هم‌قبا آواز خواهد داد»
«هم‌اجاق خانه خواهد رست»

سببی، شاعررا ازسرزمین دید، تا دوردست اندیشه‌ها می‌کشد و درپشت احساسهایش‌می‌نشاند تا برای‌هرتوضیحی، توضیحی دیگر بیابد و اینجا است که از علامت و از [و (مدد خواسته است:

- « این فریب اندوز می‌بندد
[(که بندد شیرجامی‌گرم) - چاك! آخ!...
- با شیاری (شاخه‌ای بشکست: چك! چك!) یك ستاره مرد
خاکستر فرو می‌ریخت ...]

سببی دیگر، اورا در کورهٔ یك هیچ بی‌پایان و در بی‌انتهای یك تهی، داغ می کند آنسان که هیچ او همه‌است. در فضاهای دور، بین هیچ و همه در نوسان است، هرچیز جلای دیگری دارد و هر دیگر جلای هرچیز؛ آنجاکه پای جهت و سو بدان نرسیده و نگاه را حریق در می گیرد. هم آنجا است که دریچه‌های تازه‌ای آغوش می گشاید:

- آی ... «کلاچی» گرگ می‌آید مبادا جای خالی سالمش‌خواهی!
- « آفتابش نیمه می‌تابید »

«شب ستاره سنگسارش کرد»
(چاك! هن! هن! چاك!)
«دانه‌ی تسبیح پائیز و بهاری راکه برخودکرد»
(بگسلد این رشته‌ی تسبیح)

یادگارش‌آن «کلاچی» بود کانهم‌گرسنه درپای دیوار خراب‌آن تیل انباری که بر چوبش پدر در لالی اندیشه‌های خود فرو می‌رفت:ـ خوابش برد.ـ »

گوئی‌بربعد لحظه‌ها تکیه‌زده‌است‌و‌برخورد آغازها و پایان‌ها را می‌نگرد، خویش مذاب روانی است که برجاده‌های خویشتنش به‌راه افتاده‌است. هرآگاهی‌شبتابی، هرخاطره کهنه معی‌و‌دریافت هستی رفته‌اش چراغان صدها فانوس ملتهب و تازه نفسی است که اینان تمامی‌براین‌مذاب روان، گرما گرم‌پرتو‌می‌پاشند تا گنگی‌های

آنسوی پرده را باز کنند و بغضی که بر معراج این تب خانه گرفته خالی شود و تا سرانجام، با شکافت گره‌های ناگشوده احلام و واندیشه‌هایش را ازشکنجه‌شان برهانند و او را به‌او باز گردانند.

اما سرود «هن ـ چاك» جریان دارد و خلاء اندیشه هایش نیز، او و جنگل را انبوهی ساخته که تموج سنگینش تب را پایان می‌دهد:

ـ «خانه‌ی ویرانه را دیوارهای نیمه باقی ماند»
ـ بعدها این گله بی‌چوپان چراگاهش به‌جز تلخ
کویر گرگ رویی نیست...
دختری مرده ست گورش در فضای خالی آهی‌ست
یا چوصحرایی که گنجشك نگاه دیده‌ای برشاخه‌های رد پای اسب‌های
رفته بنشیند.



شعر تعریف است (بر این نگفته اگر فرصت گشاده‌ای بود رنگی میزنیم تا در جامهٔ حرفهای نگفته‌ترش جلا دهیم) ، «چهرهٔ طبیعت» نیز شعر است، تعریف است (آنسان که رفت)؛ تعریفی که بیننده را تا کران‌های بی‌سوئی به‌دنبال می کشد، بدنبال نجات از زجر عقده های ناباز ، گشودن معماهائی که در مرزهای دور ، زندگی دارند و آلودگی دستبردی به‌آن هنوز فرمی نداده است.



اما **بادیه نشین** را ازشعرش بهتر و بیشتر می‌شناسیم، شعرش

آینه‌ای از اوست، درجستجوی حقیقت هرچیز، خودرا یافته‌است و تلاش شعرش فریاد همین‌مضمون است که: «خودرا یافته‌ام» چون رنگ خودرا در بیرنگی دیگرها ندیده‌است، وسیله بیان تازه جسته است تا ازهرگونه «توارد» بی‌نیازبماند... تا از لقمه‌های نظامی و منوچهری نواله نسازدازهرگونه تکرارهایی که اورا اقناع میکنند، زجرمی‌کشد و فرارمی‌کند. به‌خاطر این است که دربازار هرچه که نامش بحر و وزن است خویش‌را درابهامی ازاحساسهایش ارضا کرده است تا شعری که می گوید **سراپا ایجاد** باشد.

بدنبال همین حرف رفته است تا برای بیان احساسهـایش، احساس‌هائی که مثل اشباح گنگ و لال دستهایشان را به‌سروکول هم انداخته واطرافش‌می‌چرخند؛ ناچار به‌سراغ فرم تازه‌ای برود تا الفاظ، این سربازهای عصیانی‌اش را در آن بنشاند آنطورکـه بگویند: در چه حالست؟ کیست؟

داغ حیرت زیر ناخن‌ها تنیده سرب
- «هرکجاگنجشك بنشیند»:
- «بسان‌آفتاب صبح با روزی تراشد خویش»
(خویش آنروزست از خود می‌تراشد
در لهیب مرگ)

در «چهرهٔ طبیعت» فرم تازه‌کار را یافته است، فرم را باخود تا اعماق‌احساسهایش‌برده وسپس‌باکلمه‌های مناسب بیرون‌آورده است.

آنسان که هر احساس مثل کودکی زنده ابراز شده است :

آب در جریان خود باقی‌ست
ابتدا و انتها چون جمله‌ی مجهول ناپیداست

انگار، پارچه‌خیس‌شده‌ای در دستش‌می‌چلانند، این‌دومصرع چکیدهٔ یك معنی بزرگ گشته‌اند، شاعرسرگردانی حیرت‌بارخودرا ازگذشت زمان وگذشت هرچیز در حریر روشن یك پرسش و یك پاسخ حیات مبهم و دلپذیری داده است.

احساس ویژهٔ شاعر بیان ویژه‌تری را می‌طلبد، در این‌بیان، ابهام احساس همیشه در میان وضوح معانی چرخ می‌زند (رنگ ماتی که‌شاعردرسپیدیها میدواند)، او درحقیقت می‌خواهداحساس خود را به‌صورت یك احتیاج ، هرچه غنی‌تر، ارضا کند. ناچار تازگی آنست که مبهم می‌نماید، شاید تا ابد تازه ونتیجتاً تا ابد هم مبهم باشد. این تأثیر سرانجام درخواننده‌ای که نقطه نظرش اطفای یك نیاز سردرگم است خودبه‌خود زنده میشود و در **همین‌جا** هنر چشم می‌گشاید.

اصولاً کسی که شعری را می‌خواند نباید بداند شاعر چه‌گفته است؛ بلکه باید‌گمان کند‌که شاید می‌خواسته است فلان مطلب‌را بیان‌کند. نتیجتاً برای اینکار ناگزیراست تمام ذهنیات خودرا ورق بزند، ذخیره‌ها وتجربه‌های کوروفراموش‌شده‌اش‌را بشکافد تاخود را یك یا چند مورد در شعر بیابد، اینجا است که برخورد با یك

خاطره کافیست که معبری برای هجوم سیلی از مفاهیم باز شود. بدین ترتیب شعر دریا می گردد و خواننده مست:

[(رقص رویای سپیدیاد) - ازآنجا مرغ
خوانان سپیدی بال افشان رفت.

باید شعر را ازهرچیز که شعر نیست جدا کرد.

درسنگلاخی این تکاپو است که بادیه‌نشین را از دیگرها متمایز می‌بینم و دیگرها را ازهم:

خیلی ساده در دور برخود، اشخاصی را با کاراکترهای مختلف، بسیار می بینم که «شعرمی‌سازند». عده‌ای را می‌یابم که‌در برکه‌کوره سوادی که از دنیای ادبیات کهن دارند، پرسه می‌زنند. کارشان بازگوی یك سلسله گفته‌های گذشتگان است که درهرحال توسط جوانان وپیرانشان مستقیماً به‌عنوان«شاهکار» عرضه میشود. هنوز از «کمند زلف»، «لعل‌لب»، «طاق ابرو» و... دم می‌زنند و چون‌ازهنرخود توشه‌ای ندارند ناچار«کوزه‌های»خیام‌را می‌شکنند و با «مغبچه» حافظ ناشیانه بازی می کنند.

خیلی‌کوتاه اینکه مشتی‌شاعرنمای انجمن‌ساز بدون‌احساس هستند‌که بعضی‌شان درعالم‌وازدگی به‌شاعری‌برخاسته‌اند ونشخوار هضم شدهٔ رفتگان را درسر پیری به نیش گرفته «واشعرا» می‌زنند تا سنگ در پیش تکامل آن اندازند اینان همیشه و درهرعصربوده

و دهن کجی یا بهتر بگویم دردسر شعر هستند و به‌قول **صادق هدایت** موجوداتی که ساخته شده‌اند از دهانی که بدنبال آن مشتی روده وصل شده و به‌آلت تناسلیشان ختم می‌شود.

بعد از اینها جوانانی هستند که توانسته‌اند خشت خودرا بالاتر بگذارند و به‌احساسی که ازخودشان است جامه‌ای بپوشانند، اما اینها نیز کاری هنوز انجام نداده خویش‌را بیهوده گم کرده‌اند. دربین این عده باز چند دسته متمایزند:

بعض‌شان از شعر شخصاً استفاده می‌کنند بدون آنکه به‌آن خدمتی بکنند آنها دانسته یا ندانسته ونتیجتاً ندانسته، آنچه‌را تحویل زمان خویش می‌دهند که می‌پذیرد و ضرورت آینده‌ها را فراموش کرده‌اند. در دنیای اینان شهوت شهرت یابی دیده‌ها را کور کرده تا شعر ومأموریت شعر را نبینند و تا با شتابکاری تمام گفته شده‌ها را در شکل دوبیتی وگاهی وزنهای شکسته رنگ تازه‌ای داده با سرو صدا در مطبوعات چاپ نمایند کار اینان به یك نوع بازی بیشتر شباهت دارد تا شعر. شاید خودآنها هم گناهی ندارند وفقط صفحهٔ ادبی یك مجله راهشان را زده است و تعجب می‌کنیم اگر می‌بینیم چند نفر گاهی در نوشته‌شان از **ورلن**، **بودلر**، **رمبو و...** حرف می‌زنند ، فقط حرف می‌زنند ولی هیچگاه نتوانسته‌اند آسمانهای آنهارا پیدا کنند گوئی اینعمل هم مثل همه کارها مد شده است و شاید همین چیزها است که **پل ورلن** را وامی‌دارد که

«دیگر خدا را هم باور ندارد و به «هنر» و «انسان» پوزخند بزند»

برخی ازاین دسته، کوشیده‌اند هرچه‌زیباتربسرایند بدون آنکه محتوی و حقیقت موضوعی را درنظر بگیرند، آنان الفاظ روان و کلمات خوش آیندی‌را ماهرانه پهلوی هم چیده‌اند اما نتوانسته‌اند یك شعر خوب درفرمی خوب تحویل‌دهند، شعر اینها به گفتهٔ **لئون تولستوی** همانقدر که **زیبائی** یك تفنن‌را پیش کشیده به‌همان‌اندازه ازخوبی دور شده است هم‌اینان حربه‌های خوبی به‌دست عده اول داده‌اند.

مشتی‌دیگرشان که به‌قول آقای **نیمایوشیج** فرط نوخواهی‌از آنسو پرتشان کرده‌است بدنبال کسب یك شهرت کاذب پارا ازآنچه که آموخته‌اند فراتر نهاده خویش را سردرگـم حرفهای دیگـران ساخته‌اند و ناچار دفاعی جز همان حرفها برای کارخویش ندارند اینان که روزی دفترچه‌هاشان را با اشعار استادشان سیاه کرده بودند آنرا بین نام خود و نام استاد در صفحات مطبوعـات عادلانه تقسیم کردند و وقتی مایه‌شان‌را بیمایگی دیدند به‌شعرمنثور گرویدند وبا «همصدا»های نوخاسته‌شان در این‌زمینه «استادبازی» راه انداختند تا مبادا از استاد خویش عقب بمانند.[۱]

اینان که کورسوی دیدشان در جاده‌های بیراهه چند ترجمه

۱- ازحرف‌های نیما به‌من.

خارجی شیار انداخته است ، اکنون از مرداب صفحه ادبی چند مجله سر برون کرده و ناچار ژورنالیست‌های مناسبی شده‌اند و بهمین جهت بسیاری از حرفهاشان دیگر شعر نیست . خویش را، آوازشان را بر دروازه‌های تهی آویخته طبل هیچ می کوبند .

درکنار اینان برخ دیگری اند که درغوغای شعرنو شاید سیاستمدار خوبی باشند. این برخه که بندیان شهرت عصرخویشتنند و در میانه‌روی زیرکانه خود حرف کهنه‌ای را در فرمی نو (که به‌تلاش مرد بزرگی که نامش رفت و دیگر اکنون زمان پسند شده است) ریخته و با این کار توانسته‌اند با پس‌دادن نواله‌های دلنواز رفته‌ها دهان باز ناشرین ما را به‌خوبی پر کنند. آنان از «مفعول و فاعلات» دل نمیکنند واز آن تابوتی می‌سازند تا اندیشه‌های بی‌مقدار مرگی شود و در ته آن بخزد و تا **نیما** را به‌سؤال اندازندکه «بااین بیزاری از زندگی‌وتحقیری که به‌آن دارند پس برای چه زنده‌اند؟» بهمین‌جهت عده اول هم درمخالفت با شعرنو به‌این چندنفرتخالفی ندارند و نو را غالباً تا مرز هم اینان می‌پذیرند.

روش یکسان ومرده این‌چند سببی شد که‌اکنون به‌سکوتشان بکشاند تا در هراس فراموش شدن ناچارکارهای پیش شده را دوباره پیش بکشند و با ارائهٔ مجدد آن به انضمام یك مشت ادعا فریاد ساکتی برآورند، اینان درخشکیدگی خاموش خویش‌ناچار برای ادبیات‌آینده این‌دیار «راه» می‌جویند (ماهم‌دراین‌ادعا منتظر مانده‌ایم!)

دربیزاری ازاین جنجال است که **بادیه نشین** در ویژگی خویش با همهٔ توان بدنبال ایجاد شتافته است. او از گریبان خودش طلوع کرده ودرغنای این حرف، براصالت خود با یك سینه غرورنشسته است. طلیعهٔ این وجود هنگامیکه اولین مجموعهٔ شاعر به نام **یك قطره خون** انتشار یافت با نویدی سرشار درخشید.

رگ زن مرا و خواست نریزد بروی خاك
یك قطره خون من
اما فرو چکید چو یك قطره بر زمین
فریاد رعد بود کزاو خوشه‌های خشم،
روئید بر نوار ره شعرهای من

در شاهراه این افق دراز و بی‌انجام است که شاعر، خودرا به‌خاطر احساسهایش در بطون اشعارش سرگردان ساخته است تا بر پشت کلماتی که زیرچشم ما است معنی‌یی بس دور سایه بزند:

«گرچه از ما آن کلاغ پیر هم بگریخت
گرچه از ما ریخت
آن سبوی نیمه‌ی بخشایش روز ازل
(نفرین بر این نفرین)»

ویا:

«من خطوط گیج مغلوط زمانها یاکه برگ هستی‌بیرنگ هر بیرنگی‌ی تصویر بی‌تصویر»

دیدش گاهی و غالباً در بطن لحظه‌های گذرا باکوتاهترین و عالیترین بیانها سبز می‌شود:

فریاد
در سبز این کبود،
دردی برگ دوید
خونی زرگ چکید
چون موج ناپدید...

او به‌همان اندازه که زیبائی فرم را درنظر دارد هیچگاه هم شعر را اسیر الفاظ نکرده و غالباً به‌زبان عصر خودش حرف زده است:

می‌رفت ...
می‌رفت آهسته قطار روزگاران
درکوپه‌هایش بود اجساد شب و روز
می‌برد با خویش،
بسیارگونی بار خاکستر ز انسان.

هرچه‌راکه‌خواسته است گفته ویکسره خیالش‌را راحت کرده است.

این قطعه برای من یك‌متكاست ، می‌شود سررا رویش گذاشت و خوابید.

بجاست این مقال‌را با جملاتی ازحاشیهٔ کتاب یك‌قطره خون پایان دهیم:

«... سالن پرازجمعیت است، شیشه‌ها عرق کرده‌اند، هوای سنگین چون سرب مذاب.... ما از این‌سالن بقدر ده سالن دیگرفاصله گرفته‌ایم، بحث ما برسرهوای تازه‌تراست....»[1]

او مدتها است از هوای تازه‌ای نفس می‌کشد. طعم هوای تازه او را در تازگیهای تازه‌ترش می‌کشاند.

این، یقین من است.

۱- از تقدیم نامچه‌ی کتاب «یك قطره خون» به من

تصویر و حرکت
در
عبور از حجم‌های خیال*

تصویر یا خیال؟ مثل بسیاری از مسائل روانی، جستجوهائی هم که در کشف اصالت تصویر می‌شود، آشفته از تشعشع کلام و ریشه‌های کلامی است. قصد اینست که تصویر پردازی ـ استعداد شکل دادن به تصویر باشد، ناگهان استعداد از شکل انداختن تصویرهائی می‌شود که از تماشا می‌گیریم، استعداد تغییر دادن تصویر.

اگر تعویض تصویرها، اگر تجمع ناگهانی تصویرها نباشد، تصویرپردازی‌یی دربین نخواهد بود، حرکتی تصویردهنده، مجموعهٔ مصورحرکت زائیده نخواهد شد. اگر تصویرحاضر، تصویرغائبی را به ذهن نیاورد، اگر موقعیت تصویر بر افسون تصویرهای سرگردان استوار نباشد، برانفجار دائره‌وار آنها نایستد، تصویر-

---

* شماره مخصوص بولتن تلویزیون ملی ایران؛ سال ۱۳۴۸، «ازمیان یادداشت‌ها»

پردازی‌یی در بین نخواهد بود، حرکتی تصویر دهنده، مجموعهٔ مصور حرکت زائیده نخواهد شد.

تماشا واقعیتی است، خاطره یك تماشا حافظه را مانوس می‌کند که اعتیاد به‌رنگ‌ها و شکل‌ها است. واژه‌ای که به تصویر-پردازی ریشه ومایه می‌دهد تصویر نیست، **خیال** است، یا **خیالی** است.

ارزش یك تصویر به گسترهٔ هاله خیالی آنست. به کمك همین **خیالی** است که تصویرپردازی باز و گریزا می‌شود. پس یك تصویر پردازی خوب یك تخیل است، که وقتی اتفاق می‌افتد، روان آدمی چیزی نو، چیزی بازرا تجربه می‌کند. که وقتی می‌آید، پیش می‌آید مستقیماً سراغ روان آدمی را می‌گیرد. و واقعاً هم تکوینش اتفاق می‌افتد، مثل یك حادثه، مثل اینکه هستی خود آدم اتفاق افتاده است. و این اتفاق یا در قلمرو ادبیات و هنر رخ می‌کند و یا در جریان محاوره و معمول. که به هرصورت شکلی از بافته های موقت روح است که در تلاش رهائی از واقع، تظاهر کرده است.

تصویر اگر مایهٔ خیالی‌اش‌را رهاکند و درشکل قاطع تغییر-ناپذیری تثبیت شود کم کم خصیصه‌های مشاهده را می‌گیرد و در شعاع مشاهده می‌ماند. و به‌جای اینکه از آن به رویا برویم و به حرف درآئیم، ما را به‌سازش با خودش عادت می‌دهد. تصویری که مدید بماند، ثابت و کامل و بی‌تغییر، بال‌های تخیل ما را می-

چینند. وما را از رویای مصورمان و یا از آن تصویر رویاگر سقوط
می‌دهد، وخود در بی‌خیالی، در تفکری بی‌تصویر زندانی می‌شود.
تخیل بار تصویرهایش‌را درحیات ساحرانه‌اش در یك اثر به زمین
می‌گذارد و خود باز در ماوراءِ تصویر مثل همیشه متظاهرمی‌ماند.
این‌خاصیت یك تخیل‌زنده‌است، خاصیت زندگی یك خیال متحرك
است، که چون حرکت دارد، همیشه بیشتر از تصویرهایش جان و
جلوه دارد.

یك قطعه شعر و یا یك اثر هنری همیشه مجرائی و یافضائی
است برای استنشاق تصویرهـای تازه و رابطه مستقیم دارد بـا
احتیاجی که روان آدمی به‌تازگی دارد.

شعر امروز بیش از هر چیز خصوصیت تصویـری دارد، و
مشخص‌کننده آن از یك نظر، تصویر است، و این یکی از وجوه
فارق آن باگذشته است. شعرهای بزرگ دنیای امروز را گـاهی
بدلیل‌موفقیت‌تصویرها وخصوصیت‌استعاری‌شان‌بزرگ‌شناخته‌اند،
چه در بسیاری از لحظه‌ها نفس شعر، جزتصویر و استعاره نیست،
چراکه زندگی عصرما، زندگی تصویرها وکنایه‌هاست: یك‌نرده،
یك بالکن، جلد یك‌کتاب، یك ساختمان یاگوشه‌ای از یك بنا و
بطورکلی همه‌چیز امروزه راهی به‌جهان تصویر دارند و از طریق
تصویر شکل می‌گیرند.

آنچه به‌نام تصویر (Image) از آن یاد می‌کنیم به‌نظرمن‌همان

چیزی است که درادبیات ما نیز به**خیال** از آن نام برده‌اند، به‌این دوبیت حافظ نگاه کنیم:

خیال روی تو گر بگذرد به‌گلشن چشم
دل از پی نظر آید به‌سوی روزن چشم

و یا:

خیال نقش تو در کارگاه دیده کشیدم
بصورت تو نگاری نه دیدم و نه شنیدم

پیداست که در این دو بیت، خیال معنای همان Image را دارد که چیزی است نه عین مخیل بلکه صورتی از آن است کـه در چشم و درحس ما دچار حادثه و بحران شده است. مثل «نقش تو» یا «روی تو» در شعر حافظ، یا وقتی که نظامی می گوید: «آن آینهٔ خیال در چنگ» خیال را به‌همان چیزی گرفته است که ماتصویرش نام داده‌ایم و نیز خاقانی در این شعرش:

در آئینهٔ دل خیال فلك را
بجز هاون سرمه‌سائی نبینم

با این تفاوت که «خیال» نظامی و خاقانی تصویرهای در آینه است و «تصویر» ما خیال‌های مصور و غیرمصور در آینه و در هر چیز دیگر است.

گروهی از شـاعران انگلیسی کـه ایمـاژیست Imagistes (تصویرگران) نام گرفتند و از ۱۹۱۳ به‌بعد در شعر انگلیسی ظاهر

شدند به‌صورت خاصی به‌تصویرپردازی پرداختند.

ایماژیست‌هاسعی داشتند که‌ارزش‌وحرکت حساسیت خودشان را در قلمرو ایماژ، با رنگ و ریتم در ذهن شنونده **مستقیماً** وارد کنند واحساس خودشان‌را ازطریق آثاراشیاء به‌صورتی **بلاواسطه** درخواننده انتقال دهند. ازنمایندگان این گروه هاکسلی Huxley و الدینگتون Aldington و از میان شاعران آمریکائی ازراپاوند Ezra Pound وشاعره‌آمریکائی هیلدادولیتل Hilda Doolittle معروف به اچ. دی. را می‌توان نام برد که بعدها به‌انگلستان جلای وطن کرد.

زبان استعاری، باتصویر حرف زدن است . این امرگاهی به‌این‌صورت جلوه می‌کندکه شاعر به‌اسامی معنی، وبه‌موجودات ذهنی بی‌جان، شخصیت می‌دهد. به‌عبارت دیگراین‌اشیاء واسامی در شعر شاعر Personnifié می‌شوند،که حافظ بیشتر با این‌عادت به‌آنها نزدیکی می‌کند:

سحر سرشك روانـم سر خرابی داشت
اگر نه خون‌جگر می‌گرفت دامن چشم

وگاهی به‌صورت شیوه‌ای از مجازگوئی درمی‌آیدکه معنی و اثرکلمه‌ای را به‌کلمه دیگر منتقل کنیم‌که با نوعی قیاس مستتر و پنهانی صورت می‌گیردکه معانی‌مجرد به‌دست می‌دهد. اما دربیان تجریدی نیست. مثل کاری که خاقانی دراین‌ابیات می‌کند:

خون ز رگ آرزو براندم وزین روی
رفت ز من آن تبی که آتش آز است

من به صفت کدخدای حجره‌ی رازم
شکل فلک چیست، حلقهٔ در راز است.

اینطور حرف زدن، درشعر قدیم خیلی به ذوق می‌نشست: «رگ آرزو» و«حجره راز» وازاین‌قبیل که دیگر روان آدمی حادثه‌ای نو ازآن تجربه نمی‌کند. حتی درشعر جدید نیز ارائه‌های تازه‌اش اگر در زبانی تازه باشد می‌تواند فقط ازسطح ذوق بگذرد وجای پائی مستعد پاك شدن بگذارد. چنانکه درقسمتی از شعر معاصر و بیشتر درچهارمصرعی‌ها این‌طرز استعاری حرف زدن هنوز حاکم است که به‌نظر من دیگر تا حد اشباع و غنا ازآن استفاده شده و به‌کار رفته است. بنابراین باید دریچه‌ای دیگرگشود و خیال را به‌نحوی دیگر به حرکت درآورد. این تلاش بدین گونه صورت می‌گیرد که برای‌معانی‌مجرد بیانی‌مجرد به‌کارببریم، چون‌به‌هرحال درکار تصویرپردازی کارما، تصرف درماده است (شیئی یا هرچیز دیگری) واین‌تصرف ما به‌نحوی است که‌آن‌ماده را درمحسوسات خودمان به‌حرکت درآوریم، چیزی از تعلقات شیئی وماده‌را جدا کنیم، مثلا سبزی را از درخت وجریان‌را از شط.

سوررئالیست‌ها بیش ازهمه شاعران دیگر به‌تصویر اهمیت داده‌اند وخواستار غرابت آنند، بی‌آنکه هیچ‌گونه ارتباط منطقی و

عینی‌یی را برای دو کلمه لازم بدانند. سوررئالیسم ایماژ را هر چه غریب‌تر باشد قوی‌تر می‌داند، آندره برتن André Berton جلودار این مکتب اعلام می کند که استعاره خوب آنست که معرف اوج اختیار شاعر باشد و در روحیهٔ او تصویری خلق کند که هیچگونه قیاسی‌را به‌عمد دربر نداشته باشد.

در اینجا مسأله این‌است که برای پیوند اشیاء و تصاویر هیچ حد و مرزی نباید قائل شد، هر شیئی می‌تواند در کنار شیئی دیگر بنشیند و هرچیزی می‌تواند هرعمل وحرکت دلخواهی‌را که در ذهن بروز می کند در یك اثر هنری نیز داشته باشد ولواینکه آن حرکت وعمل درطبیعت برای‌آن شیئی شناخته نشده باشد.

البته این، یك توقع بلند هست، و نجاتی برای استعاره ، و گریز ازآن اشباع که گفتم، اما تمام حرف من این نیست، چراکه ازتصویرمی‌توان چندتوقع بلند، درعین‌حال‌داشت. این «اوج‌اختیار واین‌آزادی‌کنارهم گذاشتن دو واقعیت، هرچه باشد باشد، خیال وتصویر را، پس شعررا، البته ازآن تکرار وابتذال نجات می‌دهد و دریچه‌ای برآن تلاش بازمی‌کند، مشوق‌حرکت است اما متعهد آن‌نیست. به‌قطعهٔ «union Libre» (وصلت‌آزاد) آندره برتون فکر می‌کنم‌که در آن ، اندام و اعضای زن را در ارتباط با اشیاء و واقعیت‌های‌دیگر، آزادانه ودراوج اختیار کشف‌می‌کند، تصویرها همه تازه‌اند و پیوندها بی‌مرز و نامحدود، اما همه ساکن‌اند ، و

اگر هم به‌مصرعی چون:

«زن من با پشتی از پرنده‌ای که عمودی می‌گریزد»

برمی‌خوریم: بازهم تصوری جز سکون نداریم، آن حرکت تصویردهنده، مجموعهٔ مصور حرکت، زائیده نشده‌است. برعکس مکانیسم خیال حرکتی‌را ساکن کرده است، تصویری را درآستانهٔ حرکت بی‌حرکت کرده است.

پس باید مکانیسمی آفریدکه حرکت اضلاع خیال را تعهد کند. به‌علاوه این عمد واغراق در غرابت، اغراق وعمد در به‌کار گرفتن پیوندهای نامأنوس واقعیت‌ها، آن واقعیت‌ها را کم‌کم مستعمل می‌کند. به‌طوریکه دیگر شاعر، لااقل درفاصلهٔ چند نسل، به‌سراغ آنها نمی‌رود و ازکشف پیوندهای مرموز و مکنونشان، که‌درطبیعت وجودی آنها نهفته‌است، بازمی‌ماند. ازکشف‌اسراری بازمی‌ماندکه غایت و نهایت این واقعیت‌ها را توجیه می‌کند. و این اسرار درمکانیسمی از خیال کشف می‌شودکه حرکت اضلاع آن حجمی ازماوراء واقعیت ارائه دهد، حجمی ازتجرید، که در چشم ما نمی‌ایستد، و درچشم ذهن ما بی‌تاب تعبیر، ونا‌آرام می‌ماند. وحیات تازهٔ تصویر در همین راز خفته است. باید در حیات تازهٔ تصویرها راه جست وقلمرو بی‌حصارآنهارا، وقدرت عجیب، مخرب وسازندهٔ آنهارا شناخت و، ورزید. حیات تازهٔ تصویرها درکجا است؟ در همان گسترهٔ خیالی‌یی که بر آن پیاده می‌کنیم،

وقتی که در کشف پیوند ها بتواند، با ترکیب دو یا سه پیوند، یك تصویر متراکم بسازد، که نه تنها هاله‌ای از خیال داشته باشد بلکه خود حجمی ازخیال باشد. واین وقتی ممکن است که به‌نگاهمان سرعت بیاموزیم ، یاد بگیریم که به‌آن دو یا سه پیوند یك جا و در یك نگاه تأمل کنیم ، تأملی سریع، معنای تازهٔ تأمل، که اقتضای سرعت است، سرعت زاینده و هرروز فزاینده، که امروزنه‌آنست که دیروز بود، ماشینی که معماری پیچیده‌ای بود و زمانی، هنررا نو وضمیر انسان‌را بیدار و دگرگون کرده بود، امروز قصهٔ کهنه‌یی‌ست ، تغییر شکل طبیعت که با بازوی‌انسان‌ونیروی صنعت صورت پذیرفته بود، وقیافه دیگری به‌هستی داده بود، حالا شکلی‌دیگرتر گرفته وپاسخی دیگرتر می‌خواهد. آن خیال‌ها همه واقع‌اند وانبوه وهم‌ها به‌راه اوفتاده‌اند تا ادراك دیگری‌ازکائنات بگیرند. سرعت زاینده، سرعت هرروز فزاینده، حکومت موج، مناظر و مرایای وهم را ازهمه سوئی به‌هم ریخته و به‌هم رسانیده است. و تنهائی وصالی است دست نیافتنی، وصالی سخت.

اینها نمونه‌هائی ازتصویرهای بیشمار جهان امروز ما است که شعر، نقاشی، سینما، و موسیقی را در قلمرو خود گرفته‌اند و به دنیـای استعاری ذهن انسان بیکرانگی داده است ، تا وقتی‌که می‌خواهد هر چیزی را برای هرچیز دیگر به‌عاریت بگیرد دیگر بر عاریه‌هایش نایستد، و بخواهد و بتواندآنهارا برمحوری رونده و

گریزنده رهاکند تا هیچوقت به‌آن چیزهای اصلی خود بازنگردند
و حیات تازهٔ تصویر در این رهائی است ، و رهائـی ، حرکت
است .

زبان، استعاره، سبک*

اگر ناتوانی در من فعالیت می‌کند باید با تصور و تخیل حادثه‌ها که شعر را می‌سازند به‌مبارزه برخیزم و یك بازی دشواری را شروع کنم و درچارچوب یك کار پرزحمت خودرا محصورسازم، کاری تازه که در عین حال پرازقاعده وشرط و قید و بند باشد به‌طوری‌که در زیر مراعات‌های دقیق و موشکافانه به‌ستوه بیاید، به‌عقیدهٔ من آنوقت می‌شود این بحران نتوانستن را کنار بگذاریم. یا همین بهترین طریقهٔ گریز از هجوم ناتوانیها است.

پس ساختن شعر را به‌خودم تحمیل می‌کنم ، شعرهائی که بندهای گران برپای دارند، خوب اشکال ندارد، هروقت اینجور قطعاتی ساختم بلافاصله به‌خودم تلقین می‌کنم که تکلیفی انجام‌می‌دادم یا اینکه می‌خواستم اینجوری با اتلاف وقت بتی را ستایش

---

* مجله خوشه، شماره‌ی مخصوص نوروز ۱۳۴۶ زیرعنوان ازمیان یادداشت‌ها.

کنم و تازه دست آخر اینکه می‌خواستم ببینم تفننم خوب است یا نه ؟

اما این چه جور گریزی است که آدم از شر ناتوانی‌ها فرار کند و خود را گرفتار بندها و زنجیرهای دیگری بکند ، حتماً یك منطقی در اینکار هست، منطق که نه یعنی یك ریگی به‌هرحال در این ابتکار هست ، ابتکار هم نه ، همان گریز ، در این کار دشوار که یك اهرم نوع اول وجود دارد ، مثل قیچی ، حادثه‌ها را قطع می‌کند، می‌برد و جدا جدا کنارهم میگذارد، مگر نه‌اینست که قبلا شعر تعریف بود، تعریف یك حادثه یا یك سلسله حوادث که بنحو عقلانی یا تقریباً مأنوس پشت سرهم‌می‌آیند و بشکل دیگری هم تعریف‌پذیر نیستند، یعنی فقط از راه شعر خودرا بلدند تعریف کنند، اما حالا دیگر اینطور نیست، اهرمی وجود داردبنام فراموشی حوادث ، فراموشی آمد ورفت‌های ذهنی، یعنی همان قیچی که شاعر را یك تکان میدهد، بیك راه می‌کشاند و درجای حساسی راه را می‌برد وراه دیگری‌می‌گشاید که با راه اولی اصلاً جداست .

خوب، اینکه ما خودرابه‌فراموشی بزنیم زیاد هم‌بی‌حکمت نیست، من که نخواستم خودم را ازجبر برهانم چون می‌بینید که به اختیاری هم نرسیده‌ام، با شعری بدینگونه، یك انضباط محکم بر خودم روا داشته‌ام.

پس این کاری راکه من کرده‌ام برای این نیست که خودم را از شغلم منتظر خدمت کنم، چه آزادی‌یی نصیب من شده است؟ من اگر از روی حکمت دری را بسته‌ام، درعوض قفل محکمتری بر آن زده‌ام. پس این شیوه زیاد هم، آنچنانکه تصور کرده‌اید، ساده نیست. اتفاقاً اینجا زحمت، بیشتر است، این زنجیرهای شعری انعکاس شدید همان‌زنجیرهائی‌است که گاهی درتلاش باناتوانیهای شیوهٔ قبلی یافته‌ایم، یك تمرین آگاهی است برای اوج گرفتن در زبان، وچه‌نقش‌مؤثری‌را درحمایت از آن بازی می‌کند، سرانجام اینکه بازآدم‌به‌همان‌ادبیات، به‌همان دنیا برمی‌گردد، به‌خودش بر می‌گردد، بااین‌وصف‌این تعریف کامل‌قضیه نبود، چون این‌تعریف، باز از وجودچیزی خبر می‌دهد، درحالی‌که اینگونه شعر تصاعد وجود آدم است در لحظات مخصوصی‌که حالت‌آدم از هر حادثه و داستانی جداست و از هیچ چیز خارجی ملهم نیست، نوعی استحاله است که در درون شروع می‌شود برای اینکه هیچ خبری در بیرون نیست، باشد تا بعد...

معما ـ تصویر

... با این‌همه‌تصویرکه جلو روی ماست چه رفتاری بکنیم؟ ولشان کنیم؟ بهم‌شان بریزیم؟ دوست شویم یا به‌جدال برخیزیم؟

پیداست وقتی که شاعر هستی، به‌سراغ واژه‌ها می‌روی، که کنار همشان بگذاری، ودراین کنارهم گذاشتن چه منطقی بر کار توحکومت می‌کند. من که می‌گویم هیچ منطق، دراین کنار هم گذاشتن، دو کلمه را باهم رفیق می‌کنیم وبرای این رفاقت هم هیچ حد ومرزی نباید بشناسیم، هرشیئی می‌تواند درکنار شیئی دیگر بنشیند وهر چیزی می‌تواند هرعمل وهرحرکت دلخواهی را درشعر داشته باشد ولواینکه آن حرکت وعمل درطبیعت برای آن شیئی شناخته نشده باشد.

این عمل یابهتر بگوئیم، این اشتغال خاطر، شاعر رابه‌نوعی بازی میکشاند (که البته برای اوسخت مطبوع است) وازاین بازی او، می‌توانیم این طور تصورکنیم و یا بعبارت دیگر این قاعده را برای تکوین یك تصویر بدست بیاوریم:

فکر می‌کنم ساده‌ترین قاعده اینست که اول خود شاعر در کنارکلمه می‌نشیند وبعدچون کلمه یاشیئی دیگر راشبیه خودمی‌بیند خودرا ازمیان برمیدارد و آن شبیه را جانشین خود می‌کند، پس لابداین نتیجه می‌رسیم که دراین جهان هرچه شاعرشبیه خودرا بیشتر بیابد، پیوند واژه‌هایش بی‌منطق‌تر و بی‌حد ومرزتر می‌شود واینست که دراین بازی، شاعررابیش ازهرکاردیگر، آزمند ومدعی می‌بینیم، بااشتهائی سیرناشدنی.

معذالك تمام مسئله این نیست، شاید نودونه‌جور بازی وجود

داشته باشد، مسئله اینست که‌این بازیها همیشه موفقیت آمیز نیستند،
شاعر درفکرهای خودش‌ودردنیای مونولگی که دارد همیشه برسر
جادهٔ پاسخ‌نمیرسد، بعضی ازکلمات اورا رها میکنند، بعضی‌دیگر
سماجت می‌ورزند و افشایش میکنند و او درسانی که ازکلمه‌ها
می‌بیند، از خیلی‌هاشان جوابی نمی‌شنود. جالب می‌شد اگر
می‌توانستیم معیار دقیقی بدست آوریم برای اینکه ببینیم که دراین
بازی‌ودراین‌مسابقه درکدام نقطه شاعررفوزه می‌شود، ودرکجای
قضیه نمودهای بد وناسازگار ازبیان شاعر جدا میشوند و خوب-
ترینشان به‌اونزدیك میشود. من‌فکرمیکنم که اگرازاین‌بازی، سهمی
راکه عامل تماشا ومشاهده داردبرداریم ومهارت وزبردستی‌شاعر
را هم‌کنار بگذاریم(بخصوص درشرایط خاص که برای هم‌چشمی
ورقابت بین حریفان سهم این عامل بیشتر ازهمیشه است) و دراین
میان فقط مکانیسم بازی را درنظربگیریم بخوبی مشاهده می‌کنیم
که اساس وبنیان این بازی، - بازی تصویرسازی - استعاری است
وباتوجه به‌طبیعت مستعار این‌بازی، مطلب عبارت ازاین می‌شود
که می‌توان برای توصیف و ترسیم یك واقعیت (هرچه باشد) از
واقعیت دیگری (که آن نیز هرچه باشد باشد) شروع کرد وکمك
گرفت وبه‌این‌ترتیب قدرت تصویر را نامحدودکرد. مثلا «نگاه»
واقعیتی است، امابرای‌ترسیمش **بادیه‌نشین** ازواقعیت«گنجشگ»
شروع کرده است:

«یا چوصحرائی که گنجشك نگاهی
روی شاخ رد پای اسب‌های رفته بنشیند» (۱)

پس وقتی شاعرشعرش رانوشت، بازی را برده است . یعنی ازمیان قدرت نامحدود تصاویر وبیکرانی آنها خوب‌ترینشان را توانسته است بیابد.

حال ببینیم آیا باید ازبین مجموع این بازی‌های استعاری، درجستجوی کشف مناسبت‌هائی صریح ورابطه‌هائی قطعی بود یا اینکه نه ، همان نفس وجود زیباترین استعاره در شعر برای ما کافیست .

من باعقیده دوم موافق می‌شوم، یعنی طرفدار «وجودزیباترین استعاره» میشوم اگر، قبول کنیم که علت اصلی و یا یکی از علل اصلی جادوئی بودن اثرشعر در دیگران، درشنونده یاخواننده، معمائی بودن آن است. واستعاره معمائی معتدل است ...[۲]

... بهرحال ، آنچه طبیعی‌تر بنظر میرسد اینست که شعر یك هنرزبانی‌است، هنری‌است که عوامل مادی‌اش راواژه‌ها می‌سازند ودراین معنی، گاهی شاعر رافقط کاتب کلمه‌ها میدانیم، کلمه‌هائی که اساسی‌ترین ابزار ومصالح کارگاه شعری اویند.

دراین کارگاه ، اووظیفه داردکه کلمه‌اش را هم بعنوان یك **علامت** وهم‌بعنوان **حامل‌معانی** بکارگیرد . کلمه بعنوان‌علامت،

۱- بادیه‌نشین چهره طبیعت - ۱۳۳۵
۲- از میان یادداشت‌ها (پانزدهم تیرماه ۱۳۴۰) .

دو نقش را بازی میکند: یکی لباس و قیافهٔ ظاهری‌اش را - یعنی جسمش‌را - بروز میدهد (وبگفتهٔ دیگر تصویر بدوی‌یی که ازدنیای مادی وام‌گرفته است)؛ ودیگر طنین وصدایش را. ودرنقش **حامل معنی** باری را در مصراع شاعر بزمین میگذاردکه فرهنگ‌های کوچك وبزرگ لغات‌ازیکطرف ومحاورات روزانه وانس‌دهانها ازطرف دیگر بردوشش نهاده‌اند.

پس مصرع شاعر - که باتوجه بدونقشی که ازکلمه ذکر شد ساخته میشود - مأمورتحقق وایجاد تعادل بین‌نیروی جسمی (مادی) ونیروی ذهنی (معنوی) زبان است، مأمورایجاد سازشی کامل و پنهانی بین صدای‌کلمه ومعنای‌آنست، ارضای توأمان میل گوش‌و میل ادراك آدمی.

به‌این‌جهت، جسم‌کلمه و طنین وصدای آن به‌اندازه معنی آن درشعر نقش‌دارد؛ حتی نقش جسم وصدای‌کلمه‌گاهی بیشتر و مؤثرتر ازمعنی آن نمودار میشود. یعنی قدرت مادی کلمه بیشتر از قدرت ادراکی آن است همانطورکه برعکس درنثر معنی‌کلمات بیشتر از خودکلمات قدرت دارند. و بعلت همین نیروی دوگانهٔ زبانی‌که درشعروجود دارد، مفاهیم‌ومعانی درواژه‌ها بیشتردرنگ میکنند وثبوت میبابند. اینست‌که زبان شعر خیلی دیرتر وبطئی‌تراز زبان نثر درحال‌تطور وتغییراست، وشعر درکنار تکامل وتغییرات

نثری عزلت آرامی رابگذشت قرنها پیشکش میکند.

بدینگونه ، شاعر هـر کلمه را با چهره و طنیـن مخصوصی برداشت میکند و بهر کدام خصلت وخصیصهٔ معینی میدهد ودرموقع کارشاعری، باانبوهی‌ازواژه‌ها- باصفات وخاصیت‌های‌مختلفشان- سروکار دارد: دوکلمه را باهم متحد میکند وشخصیتی واحد به‌آن دومیدهد، دوکلمه دیگر را بالاستقلال دربرابر هم قرار میدهد ، واژه‌هائی را درگـریبان هم رها میکند، تصادم میدهد و بـرقـی می‌آفریند، دو جفت مهجـور راکه دیری در جستجـوی هم بودند هم‌آغوش میکند وبالاخره‌کلمه‌هائی را درفاصله‌های معینی‌مینشاند تا باهم نهانی مهر بورزند و پیوند یابند. بهرصورت، در هریك از حالات فوق ، غرض اینست که پیوندی ایجاد شود . و وقتی پیوند دلخواه پیدا شد ، جوهر شعر پدید آمـده است . یك قطعه شعر را مجموعه این‌پیوندها میسازند ودراینجا شعرمنظومه‌کلمات است و شاعر جادوگر یا بازیگر آنهاست .

باین‌ترتیب جهش‌های ذهنی شاعر وترنم‌های ضمیر ناآگاه او چیزی جز تقارن وپیوند واژه‌ها نیست و بعـبارت دیگرآنچه‌که بصورت بیان اندیشه‌های درون او بخواننده منتقل میشود محصول همان مشغلهٔ زبان است وشاید بتوان گفت‌که آن چشمهٔ‌جوشانی که به‌الهام ازآن نام میبرند درحقیقت مجموعه‌کلماتی است که‌از ستوه تنهائی درذهن شاعر بهم‌میریزند وتخمیر میشود.

در تخمیری که بدینگونه درذهن شاعر صورت میگیرد ملاك ومعیار یاصداها و لحن‌ها است یعنی تجانس وهم‌آهنگی واژه‌ها مثل ملاك ومعیار مولوی یا قاآنی و یا اتحاد و هم‌آهنگی پرطنین حروف بی‌صدا (سجع) . آنچنانکه سعدی وحافظ را مثلا قادران مطلق این قلمرو میتوان بشمار آورد. شاعری حرکت‌ها وهجاها راسان می‌بیند، شاعری دیگر چهره واژه‌ها و جسم وجان آنها را درذهنش تصویرمی‌دهد. شاعری ممکن‌است واژه‌ای راازاستعمالی که در زبان جاری دارد بازبدارد وبرعکس لغتی را که دیری از دهانها مهجور مانده دوباره زندگی و پروبال بدهد. وشاعری دیگر ممکن است کلمه را باتمام سمت‌هایی که در فرهنگ لغات دارد بکارگیرد وازاین راه‌ترکیب وساختمان اندیشه‌اش را درشعر توسعه دهد.

بالاخره این تخمیر به‌هرطریق که انجام شود درتمام جوانب نشان‌دهنده آن‌چیزی است که نامش را **سبك** نهاده‌اند. چه سبك بنظر من چیزی جزشیوه نوشتن یابعبارت دیگر «شیوه بیان‌اندیشه»، نیست . درمثل سبك یك نویسنده درچهار چوب «شیوه نوشتن» او مشخص‌میشودوغالباً سبك را بنام‌خوداومینامند مثل‌سبك جمال‌زاده یامثلاسبك حجازی . همچنین‌است شیوه‌ای که باآن شاعری شعرش رامینویسد ومیسازد ودراین‌مرحله، سبك او را بیشتر باید درزبان شعری او جستجوکرد و همین است که می‌بینیم یکی درنوشته‌هایش

دارای سبکی ساده وروش است ویکی دارای سبکی پیچیده ومعضل ودیگری مثلا سبکی معتدل دارد.

با استنباطی که باینطریق ازسبک پیدا می کنیم، باید گفت که سبک آن نیست که منعکس کنندهٔ صفات وکاراکترهای یك نویسنده یاشاعرونوع کار آنها باشد ویامبین وابستگی آنها بیکی ازمکاتب ادبی باشد ویااینکه به‌تنهائی بتواند مکتب معینی رابروز دهد بلکه سبك تنها اتیکت یامارك خصوصی یك شاعر است:

پیوند شعر و زندگی*

باید دید روحیهٔ یك شاعر چگونه زندگی کـرده است و مهم اینست که ببینیم اندیشه‌های اوچگونه برروی شعرش شکل گرفته‌اند. این کار زمانی دشوار مینماید که بـا روحیه‌ای سخت انزواطلب و دوری‌گزین ویاغایب روبرو باشیم وناچارشویم باتوجه به‌آثاری که دردست داریم تاریخچهٔ این‌طرز تفکر جدا مانده وشخصی راورق بزنیم، مثلا یادداشت‌ها، مکاتبه‌ها وحتی خاطره‌های دیگران‌رانیز به‌مدد بطلبیم.

ولی اکنون دربرابرم چهارمجموعهٔ شعر، چندین‌مقاله و در ذهنم انبوهی ازخاطره، نکته ویادبود ازکسی دارم که می‌خواهم بدواً زندگی روحیهٔ او (نـه روح او) رامشخص‌کنم - کـه به‌ایـن ترتیب باهم درجستجوی مردی‌که دربیش‌از ۱۲۵ قطعه شعر حیات دارد به‌راه میافتیم - وسپس زندگی شعراورا، واین‌بار باکلیدهای

---

* گردشی درکتابهای نادرپور: چشم‌ها ودست‌ها - دخترجام - شعر انگور وسرمه‌ی خورشید؛ راهنمای‌کتاب، شماره‌های آبان وآذره ۱۳۴۰.

گوناگونی که در دست داریم، از درهای مختلف وارد بوستانی می‌شویم که درختها و پرنده‌ها و صداهایش در آستانهٔ هر در، حکایت از باغ دیگری دارند و جلوه‌ای دیگر می گیرند.

در سفر اول، شخصیت شاعر و در سفر دوم شخصیت شعر او را می‌شناسیم، سفر اول به‌ما یاد می‌دهد که با چه نگاهی مناظر و مرایای سفر دوم را تماشاکنیم و به این ترتیب چراغی در دست خواهیم داشت که زوایای تاریك و درهم آن‌را تشخیص بدهیم.

چراکه این دو زندگی که در مقام کشف آن هستیم، همیشه متقابلا از مایه‌های هم تغذیه می کنند، پرورش می‌یابند و سیر می‌شوند. ازاینرو ساخت و ایجاد اشعار همیشه منطبق با شیوهٔ کار خصوصی شاعر است، با طبیعت شاعر و دگرگونی‌هائی‌ست که پذیرفته است. بنابراین با هم به سیزده سال پیش برمی گردیم:

بلوغ رمانتیك

جوانی که هنوز دستهایش بیشتر ازهرچیز باکیف مدرسه‌اش آشنا است، سرشارازشادیهای پرطراوت حیات، چشم کاوشکارش را به طبیعت و بیکرانی خلقت آن دوخته و درجلوهٔ مظاهر زیبا و فرح‌انگیز دنیا غرق گشته است، با رنگها و تصویرها مأنوس و با حرکتها و صداها مهربان است. شبهای رؤیا پرور مهتاب را با خیالهای دور و دراز در زیر نگاه ستاره‌ها می گذراند. شبها وقتی که «فروغ ماه از لای درختان زمین وآسمان را» خال می کوبد و

«دراعماق سپهرلاجوردی» پرواز فرشته‌هارا با صدای به‌هم‌سائیدن بالهایشان می‌بیند و می‌شنود برای کشتزاران طلائی و خرمن‌ها و دروگرها می‌سراید. «صفیرداس دهقانان شب‌خیز» درگندم‌زارهای مهتاب‌زده، «طنین مبهم زنگ شترها» و بانگ جویباران و سرود خوشه چینان و «گفتگوی آبیاران» شبانه سراسر رؤیاهای او را انباشته‌اند. تمام وجودش حرکت و زندگی است. برای جوانی و شور و نشاط می‌سراید، زیباجو و زیباپسند است. همه‌چیز این‌دنیا را دوست‌دارد وحتی اشباح خیالی شب برای اوعزیزند، به‌همه‌چیز مهر می‌ورزد، برای «مرگ یك پرنده» با رقت معصومانه‌ای زار زار می‌گرید:

دنبال باد ولگرد
بازیکنان نگاهم
می‌رفت و شمع مهتاب
تنها چراغ راهم
ناگه به لرزه آمد
انگشت شاخساری
مرغی طپید و افتاد
. . . .
اشك ستاره و ماه
با اشك من درآمیخت
چون قطره‌های شبنم
بر بال او فرو ریخت

او برای شادی می‌سراید، شباب او ، شعله ور از حرارتی پنهانی، به‌سوی ایدئال رهسپار است، از دورترین گذشته‌هایش به آینده می‌نگرد و گاه از قله‌های بلندآرزو تا محوترین خاطره‌هایش سیر می کند و بدین‌ترتیب شعراو **نوعی رمانتیسم** را آغاز می کند، رمانتیسم نادرپور در این زمان ایدئولوژی بلوغ و جوانی است . جوانی‌یی که به‌ایدئال احتیاج دارد نخست به‌گذشته می‌نگرد و بعد نگاهش را به‌آینده می‌افکند، و این دو حرکت، مبنای اساسی رمانتیسم اورا تشکیل می‌دهند که اوج بلندآن را درمنظومهٔ بزرگ «یادبودها» می‌بینیم :

... نیمهٔ شب آنگه که سایه‌های درختان
چتر زند بر فراز واحهٔ اموات

از سر گلدسته‌های مسجد موهوم
بشنود آواره‌ای صلای مناجات
نیمه شب آنگه که گردباد شبانه

چرخ زند در سکوت درهٔ خاموش
سر دهد آهنگ نی جوانك چوپان
تاکند اندیشه‌های تلخ فراموش
نیمه‌شب، آن لحظه‌های خوش که نهفته است
در دل آرام خود ودیعهٔ رازی
زنده‌کند ازگذشته‌های فرحناك
در سرم اندیشه‌های دور و درازی:

آه چه شبها که زنگ برج کلیسا

کوفته می‌شد به‌دست صومعه‌بانان

دست‌خوش ازدحام خاطره‌ها من

گوش فرا داده بر سرود شبانان

. . . .

آه، چه شبها که پشت پنجرهٔ ذهن
نور ضعیف چراغ خاطره می‌تافت

حافظهٔ من چو عنکبوت کهن سال

پرده‌ای از خاطرات گمشده می‌بافت...

و به‌این‌شکل رمانتیسم او درجستجوی ایدئال ازشعاع دورو برش پا فراتر می‌نهد و دوردستها را می‌کاود، به‌هرحال کمال مطلوبی داردکه درآینده‌اش می‌جوید:

چندان کشم به‌ظلمت شبها دست

تا واکنم دریچهٔ فردا را

(سرگذشت)

جستجوی او درمجهول‌ها وناگشوده‌ها است، دیدواحساس او ازطبیعت به‌همان‌گونه است‌که می‌بیند و احساس می‌کند بدون آنکه از مکانیسم اشیاء متأثرگردد.

سکوت و بازگشت

دوران خاموشی و تنهائی آغازمی‌شود، آن‌همه شوقی که او

را «جاودانه می‌سوخت» به همراه جستجوها و تلاشهای پرحرارتی که در پی گمشده داشت درسکوتی مدید سکون می‌گیرند، «محبس شبهای» اندیشمند او به رویش درمی‌گشایند و پیکر سرودخوان اورا یکباره گرفتارمی‌سازند. اینجا دنیای واقعیت‌های تلخ حیات است، دنیای کوشش‌ها و شکست‌ها، پریشانی‌ها و غضب‌ها، بیرحمیها و نومیدیها، بن‌بست‌ها و سرگردانیهاست. تجربه‌ها سیمای خشونت بارشان را طرح می‌ریزند. سؤالها و معماها در مقابل دیدگان صف می‌کشند و ذهن جستجوکار را به ستوه می‌آورند. اندیشه‌های دشوار آغاز می‌شوند و تعمق‌های دراز آخرین اشتیاق‌های پنهانی راکه در دنیای بیرون مانده است دراعماق شب پرکابوس درون می‌کشانند و در میان پندارهای تیره و در ستوه رنجها وزجرعقده‌های نابازآن دفن می‌کنند. لاجرم از پس این لحظه‌های دوزخی و اندوهبار قیافهٔ دیگری چهره می‌نماید که هرگز آن موجودی نیست که جذبه‌های رمانتیکی‌اش او را شیفته، مأنوس، مهربان و با طراوت ساخته بود. اوکه شبها «امتداد نگاه»ش «دایره می‌زد برآسمان شبانگاه» و تا سحرگاهان «دیدگان ماه وستاره» بر او خیره بودند، ناگهان پس از دوسال «از درون شب» فریاد می‌زند:

خدا را! آسمانا! پرده بفکن
مرا ازچشم اخترها نهان کن

چرا که برای او دیگر:

دندان کینه‌جوی خدایان است
چشمان وحشیانه اخترها

وبدین‌ترتیب دوران بارور سکوت پایان می‌گیرد ومسافری که از دهلیزهای تاریک ذهن، خسته وسراسیمه و وحشت‌زده بیرون آمده است سوقاتی جز مرگ ، کینه، انتقام، اضطراب، یأس و ناسزا در کوله بارش نیست. به همه چیز این‌دنیا با بدبینی و شک می‌نگرد، روزان و شبان دزدان حیله‌گری هستند که به «زندان هستی» اش گرفتار ساخته‌اند ، کهکشان‌ها برای او چون «دار» آویخته‌اند واختران‌چون «چاه» دهان بازکرده‌اند، درسرچهارراه هستی‌حیرت‌زده وبی‌راه، باچشمهای بازایستاده هدفی نمی‌شناسد، هزاران‌سؤال‌دارد‌وجوابی‌نمی‌بیند، درانبوه‌بغض‌های‌گره‌خورده‌اش عصیان می‌کند وآسیمه‌سر وناچار می‌پرسد:

در حیرتم که چیست سرانجامم!
زیرا از آنچه هست حذر دارم.

از تمام کوچه‌های سؤال و جواب می‌گذرد و طریق حل و علاجی نمی‌یابد و سرانجام شاهراه مرگ و نیستی او را جذبه می‌دهد و اولین‌گام را برمی‌دارد:

بکوب ای دست مرگ ای پنجهٔ مرگ
به‌تندی بر درم تا درگشایم.

و از این پس اندیشهٔ مرگ مایه و مدار شعرها وگفته‌هایش

می‌شود:

مرگ است، مرگ تیرهٔ جانسوز است
این زندگی که می‌گذرد آرام
این شامها که می‌کشدم تا صبح
وین بامها که می‌کشدم تا شام

ازاین‌پس روح کابوس گرفتهٔ او همه شب دروازه‌های وحشت وهراس را بروی او می‌گشاید. ترس بزرگ در او لانه می‌گیرد، همه شب شبحی پنهانی با دو «چشم بی‌نگاه» و دو دست سوختهٔ «استخوان‌نما» به‌سراغ اومی‌آید و اوتا سحرگاهان درستوه‌کشندهٔ آن دست و پا می‌زند. چنین موجودی وقتی از دنیای کابوسی و وحشت‌بارخود کوفته ونفس‌زنان بیرون‌می‌آید به‌همه‌چیز دوروبرش با نفرت، غیظ و کینه می‌نگرد واگرهم روشنی درمقابل دیدگانش تصادفاً بدرخشد، در چشمهای مردد، نامطمئن و بی‌باوراونوسان می‌یابد و در او ثباتی نمی‌گیرد. به‌همین جهت هرجریانی که در او آغاز حرکت‌کند، از نگاه بدبینانهٔ اوکنار نمی‌افتد وناچار دیری نمی‌پاید واو، بدین‌وسیله انتقام می‌گیرد. انتقام لحظه‌های رنجبار و سنگینی را که «چشمها و دستها» این «میهمان هرشبه»اش چون کوههای گران بر او فرودآورده‌اند و از این پس می‌بینم که هیچ چیز در او درنمی‌گیرد: شهوت، سیاست، مبارزه، کفر، ایمان، سلامت، فساد، اشتیاق، بیزاری و بیعاری همهٔ مسافران رهگذری

هستند که دراو ییلاق و قشلاق میکنند و باین روال او همیشه درجادهٔ ترک و گریز قدم میزند و درفضای درهم آشتی وستیز، نفس میکشد قطعه شعر «چشمها ودستها» نمایندهٔ کامل روحیهٔ ایـن دوران شاعر است، دوران بیست و سه سالگی که همراه با تنهائی هاورنجهای دوری ازوطن طی شده ومحصول شعری آن نالههای دراز غربت، بی همزبانی ومحرومیت است، انعکاس اینهمه در او، اینست که مظاهرزمانش رادشمن خویش پندارد و باوحشت خوبگیرد، وحشت ازلمس دنیای‌خارج ، ودر چنین بحرانی، اوسرودبیگناهی خویش را می‌سراید:

تنها دوچشم سرخ، دوچشمی که میگداخت
نزدیك شد ، گداخته شد شعله برکشید
اول دونقطه بود که در تیرگی شکفت
وآنگه دو نور سرخ از آن هر دو سرکشید
در پنجه‌های وحشی او ماندم از خروش
فریاد من زوحشت او درگلوشکست

(چشمها ودستها)

و هفت سال بعد هنوز میراث شوم این دوره را در او می-بینیم که بیگناهی او را به ستوه آورده است:

. . . من میهمان هرشبه‌ام را شناختم.
صورت نداشت لیك لبی چون شکاف زخم
تا زیر گوش‌های درازش کشیده داشت

خندید و بیم خندهٔ او در دلم نشست
فریاد من چوزوزهٔ سگ درگلو شکست

(سرمهٔ خورشید)

پاریس وروزگاری را که شاعر در آنجا گذرانید درون او را یکباره عوض کرده بود. آنجا بود که چشمهای او باحیرتی تلخ به‌روی‌واقعیت‌های تلخ‌تری گشوده شد، پاریس ازسوئی‌همهٔ آینه‌ها را از زاویه‌های گوناگون، جلو شاعرنهادتادرصراحت بیرحمانه وخشن آنها چهره‌هائی از حقایق درون ، محیط و زمان خود را بیندوازسوئی دیگرچشمه‌های زلال ادبیات این زمان را دردسترس ذهن‌عطشناك وجویندهٔ اوگذاشت، بزودی با حرکتی که درسالهای آخر قرن نوزدهم در زمینهٔ ادبیات وهنر در فرانسه پیش آمده بود آشنا میشود ، سمبولیسم او را جذبه میدهد و شعرای بزرگ آن، بودلر ، رمبو ، ورلن وبالاخره مالارمه برایش عزیز میشوند و او وشعرش را به‌تأثیر میکشانند. ازاین پس فضای دیگری دراشعارش باز میشود، شعر او دیگر نقاشی خالی طبیعت نیست بلکه بیان درد درون وحکایت حال است. رؤیا پردازیهای رمانتیك جای خودرا به‌ه‌وشکافیهای سمبولیك میدهد. ازاین مرحله‌ببعد با شاعری‌روبرو هستیم که به طبیعت و مخلوقات آن به خاطر توصیف جلوه‌های ظاهری آنهانمی‌نگردبلکه درجستجوی کشف ارتباطات پنهانی‌اشیاء با روح خود و دیگران است وسعی دارد که شعرش احساسهای

مبهم وتازهٔ اورا ـ که‌توضیح وبیان مستقل ومستقیمی را نمی‌پذیرند
با کمك اشیاء و بـا موسیقی دقیق واژه‌ها در دیگران برانگیزد و
بدنبال آن «برف‌وخون»، «تکدرخت»، «ناشناس»و«دودر»رامیسازد
و«دختر جام» را میآفریند،همین تلاش است که تاامروز ادامه یافته
وغناگرفته است وکتاب «سرمهٔ خورشید» نمونهٔتکامل یافته، شسته
وخصوصیت گرفتهٔ آنست .

تلاشی دیگر و فریبی دیگر

راه رنگین سفر طی‌شد، غمهای غریب وغریبی‌های غم‌آلود
پایان می گیرند، خطر خویشتن کاویهای مدید از میان برمی‌خیزد:
شاعر بوطن‌باز میگردد. اینجا سرزمین دیگری است، دراین جاهمه
آستین‌ها را برای آینده‌ای که سرانجام مجهول ماند بالا زده‌اند.
بزودی دوستی‌ها وانس‌ها آغاز می‌شوند ، معاشرت‌ها ومحبت‌ها
روحیهٔ اورا یکباره عوض می کند. اوکه زمانی پیش هدف خودرا
شناخته بود ودرجاده‌ای که باافقهای دور و پاك و بی‌انتها می‌پیوست
گام‌برمیداشت. ایدئال انسانی خودراکه خیلی‌پیش درصمیم‌خویش
یافته بود دوباره در پیش رودید. دیدکه دهانهای بیشتری ازگلوی
او فریاد می کشند. اوکه زمانی برای «محبوس» سرود میساخت و
آن قدر به‌ظلمت شبها دست می کشید تا دریچهٔ فردایش رابگشاید.
اینك نمی‌توانست تماشاگربی‌شور حرارت‌های نسل خویش باشد،
نسلی که‌درجادهٔ مطلای‌پیکاری چهار اسبه میتاخت که دردوردست

آن، در باغ سبز جلوه میفروخت. شور بود و اشتیاق بود. سرنوشت خود را در آیندهٔ نسل خود می‌بیند، ناگهان زندگی برایش زیبا و خوش آیند می‌نماید و «در هرچه هست و نیست» چهرهٔ خندان او را می‌بیند و شادمانه میسراید:

درچشمه سار گرم وکف آلود آفتاب
درقطره‌های آب . . .
درگیسوان نرم وپریشان بادها
در بامدادها
درمرز وبوم دور وپریوار یادها
درخالهای سرخ وکبود ستارگان
در خنجر شهاب
در دیدهٔ حباب
در بوسه‌ای که می‌شکند برلبان من
در هرچه هست ونیست
درهرچه بود وهست . . .
آن پیک ناشناخته می‌خواندم به‌گوش
خاموش وپرخروش.
کانجا که مردمی سترد نام سرنوشت.
وآنجا که کار می‌شکند پشت بندگی

روکن بسوی عشق
روکن بسوی چهرهٔ خندان زندگی

«در هرچه هست و نیست»

شعلهٔ امید دراو زبانه می کشد. دوباره با همه چیز الفت‌می‌-گیرد. هوسها در او زنده میشوند و چنانش «در دل انگیزند غوغا» که با مهتابهاپروبال میگیرد. میخواهد با غریو آبشاران سرود سر دهد وچون عطری‌سبکروح وگریزان، بابادها درآمیزد، بازباپای تهی درکشتزاران برود و «عطر جنگلهای خاموش» را بنوشد:

ازین پس این من و این شادی عمر
من واین دشتها ، این بوستانها
چو باز آید شبانگاهان نیلی
من و این بام سبز آسمانها .

با همراهان خویش براه می‌افتد و بـه سرنوشت دیگران دل می‌بندد . با آنها میدود، همصدا باآنها فریاد می کشد. انسانها را با تمام وجودش دوست دارد، دل او درسینهٔ آنها می‌طپد، «سرود خشم» آنها را می‌سراید که:

آهنگران پیر، همه پتکها بدست
با چهره‌های سوخته در نور آفتاب
چون اختران سرخ بتاریکی غروب
چشمان پر از نوید فرح بخش انقلاب

از «کرانه‌های خاموش زندگی» غریو خدایان آسمان» را می‌شنود ودر «فروغ شفق، رنگ انتقام می‌بیند، درچشمهای طوفانی آهنگران خبر از «خندهٔ خونین صبحگاه» می‌یابد وشوریده ومشتاق حماسهٔ حیات را سرمیدهد:

خواند بپاس روز ظفر، باد شامگاه
شکرانهٔ گسستن زنجیر بندگی
آهنگران پیر، همه پتکها بدست
درچشمشان طلیعهٔ خورشید زندگی

وبدین شکل، سرشار از شوقی گم، وملتهب از آتشی پنهانی ازسیاه روشن یك سحربه سوی آیندهٔ کوری میرفت که درشبهای تیره‌تری بی‌نشان مانده بود، جوانی بود وآینده بود، جذبه بود و غرور بود:

من زمانی نمی‌ماندم از پای
گوئی از چابکی می‌پریدم
بوته‌ها، سایه‌ها، کوهساران
می‌دویدند من می‌دویدم

همه میرفتند و او میرفت، سنگلاخها آغوش گشودند، چرا که راههای طلائی همراه با سرودهای طلائی دیری بود که پایان یافته بود، میرفتند وآبله‌ها را برسرسنگها می‌شکستند، سینه‌های بر-افراشته یك‌یك برستیغ‌های سنگی فرود میآید. برق دشنه‌ها از پشت

میدرخشید و از پای درمیآورد و آنهاگرفتار جذبه‌ای دور، بی‌خبر ومسحور، میرفتند، یاران راه یکایك برزمین نشستند «غروب روز نبرد» فرارسید ودیگر «ازآن سپاهیان دلاور نشانه نبود وبرگور بی نشان‌شهیدان‌ناشناس» جزابری که ازکنارکوه می گذشت وتکدرختی که از هراس میلرزیدکسی نمیگریست، درچنین غروبی، شاعر متحیر ومبهوت ایستاده برراه رفته مینگرد، بردشتهای بیکرانه‌ای که‌پشت سرنهاده چشم می‌افکند، آنجا «بذرآدمیان را فشانده» بودند. خون در رگهایش طغیان می کند . عصیان دیگری دراو بیدار میشود و کینه‌اش آماس می کند. دیگر اوموجود تنگ حوصله‌ایست که دست استمداد بسوی نیروهای نامرئی دیگری بلند می کند و استغاثه سر میدهد :

برکشتزارهای خزان دیدهٔ افق

هان، ای خدا ! شبان سیه را فرو فرست

تا از مزارگمشدگانت خبر دهند

مرغان باد را همه شب سو بسوفرست

. . . . . .

تا بذرکشتگان زمین بارورشود

تا خوشه‌های تلخ بروید زسینه‌ها

باید ز چشم هرزهٔ این ابرهای سرخ

باران خون ببارد و باران کینه‌ها

اما هنوز پایان راه جذبه داشت ، شاعر شیفتهٔ هدف خویش بود ، مشتاق و تشنه نفس نفس می‌زد و پای خستهٔ خود را به‌دنبال می‌کشید، چرا که هنوز دوردست راه جلوه می‌فروخت، کوره راه مانده هم طی شد، سرانجام درباغ سبز راگشودند، دلها از سینه‌ها پروازکرد، چشمهای خسته لحظه‌ای درخشید، وارد شدند: هیهات! پشت صحنه خالی بود، هیهات! آن‌جا زمین‌های بایر عریان شده بود، سراب‌های عطش زده‌شان که از خشکی می‌درخشید وقاحتی روسپیانه داشت. یاران، تف به‌لب وخراب برجای افتادند وگونه برخاك داغ‌سائیدند. تراژدی خستگی‌ها آغاز شد، کجا بروند؟ هیچ روزنی برای هیچ‌کس بازنبود ـ کویر بود وآفتاب. ضربت بزرگ بود، اما شاعر ما راه خویش را باز یافته بود، ازین‌پس او مسافر برهنه پای بیابانهای بارور درون خویش است... وبدینگونه‌سردی شکست را با هیجان انزوا پذیرا می‌شود :

دیگر نمانده هیچ به‌جز وحشت و سکوت
دیگر نمانده هیچ به‌جز آرزوی مرگ
خشم است و انتقام فرو مانده در نگاه
جسم است و جان‌کوفته در جستجوی مرگ
تنها شدم،گریختم از خود،گریختم
تا شاید این‌گریختنم زندگی دهد
تنها شدم‌که مرگ اگر همتی کند

شاید مرا رهائی از این بندگی دهد
تنها شدم که هیچ نپرسم نشان کس
تنها شدم که هیچ نگیرم سراغ خویش...
(دیگر نمانده هیچ)

و در دنیای تنهائی خویش به «آخرین فریب» زندگی- شعر- دل می‌بندد، شعری که اگر دیرباز «شرارهٔ آتش بود، اینک به‌غیر دود سیاهی نیست» و بالاخره:

شعری که لفظ نیست، هوس نیست، ناله نیست
شعری که آشنا ننماید به‌هیچ گوش
شعری که بستگی نپذیرد به‌هیچ نام
شعری که چون سکوت فرومانده برلب است

ترک و گریز

و به‌این ترتیب دوران شکفتگی تازه‌ای در شعرش رخ می‌نماید. باید گفت که سالهائی که با چنان فریبی طی شد سالهای شکوفائی برای شعراو نبود، تأثیرپذیریهائی که گهگاه در این دوره در اشعارش سایه می‌زند او را از ابداع باز داشته بود. اگر آن تلاش چنان عاقبتی نداشت ناچار شعر امروز قربانی و قربانیهای بزرگی داده بود. حیف بود. قطعات «درهرچه هست و نیست» و «طغیان» ازلحاظ فرم و نحوهٔ بیان نمونه‌های برجستهٔ این تأثیر پذیری است. نوع اشعاری مثل «درهرچه هست و نیست» فرم معمولی و تکراری آن روزها

بود ولقمهٔ سریع الهضم وراحتی بود که برای اندیشهٔ راحت آن زمان و آدمهایش که به‌سوئی مجهول تاخت داشتند عزیز و گوارا و مناسب بود، چراکه قبلا «الوار» هم درهمه‌چیز آزادی را به‌همین شکل دیده بود. بی‌شك محصول اندیشهٔ شاعر دراین دوره خیلی بیشتراز پانزده قطعه شعری باید باشد که برای چاپ درمجموعهٔ «چشمها و دستها» انتخاب شده است و درآن‌صورت حتماً نمونه‌های دیگری از این قبیل در دست بود که خود شاعر با همین توجه ازانتخاب آنها چشم پوشیده است.

به‌هرحال بدنبال این گریز شعرش مصالح تازهٔ دیگری را به خدمت می گیرد. به‌سوی فرم‌می گراید. «ناشناس» و «دودر» اولین مخلوقهای این گرایش‌است. زمان شعر دیگری می‌طلبد ومردم‌نوع دیگری حرف می‌زنند، سکوت است وخاموشی و انتظار. شعراو بار دیگرسرچشمه‌های‌جوشان درون‌را بازمی‌یابد وسیراب‌می‌شود. نفرت و بیزاری و انکار سراسر وجود او راگرفته است. اما این بار تنها نیست: اندوه رفته، نفرین‌وناسزا، و درد وشکوه‌ای که‌در اوست حکایت همهٔ دلهائی‌است که عمری با دل اوطپیده‌اند. دنبال مسکن‌می گردند. نسلی که بدین گونه شکست خورده بود ازهرآنچه به‌خاطرش آستین بالا زده بود چشم می‌پوشد و خویش را به‌دست فراموشیها، بی‌خیالیها وبیعاریها می سپارد. ازهرآن‌چیزی که برایش خوب و انسانی وگرامی بود بیزاری می گیرد و به‌جای آن‌هرآنچه

پلید، باطل وممنوع است عزیز و گرامی می‌شود: نادرپور در این زمان شعر بی‌خیالی ، دلمردگی ، و ترک و تسلیم چنین نسلی را می‌سازد:

دیگر در انتظارکه باشم؟
زیرا مرا هوای‌کسی نیست.
روزی‌گرم هزار هوس بود
امروز دیگرم هوسی نیست

. . . . . .

ای مرگ، ای سپیده دم دور
بر این شب سیاه، فرو تاب
تنها در انتظار تو هستم
بشتاب، ای نیامده، بشتاب

از همه می‌گریزد، و با همه بیگانه است، خود را «میهمان ناشناس» این‌جهان می‌داند، جهانی که دیگر «نه‌آن زعفرانی فروغ غروب»ش برای او جذبه دارد و نه «لعلگون پرتو صبحگاه»ش. غم ناشناخته ماندن، غم بیگانگی او را به‌شکوه می‌آورد که:

حدیثم راکسی نشنید، نشنید
درونم‌راکسی نشناخت، نشناخت
بر این چنگی‌که نام زندگی داشت
سرودم راکسی ننواخت، ننواخت

(قطعهٔ بیگانه)

ویا در جای دیگر:

در من سرودگمشده‌ای بود
کان‌را کسی نخواند و نپرداخت
هرگز مرا چنانکه منستم
یك‌آفریده زین همه نشناخت

(سفر کرده)

ویا:

ای همه مردم! مرا چنانکه منستم
باز ببینید و بازهم نشناسید

(برده)

شاعر که بدینسان خود را تنها وغریب یافته است چاره در گریز می‌بیند، به‌هردریچه‌ای که به‌سویش بازو گشاید روی‌می کند، صلاح ازکف می‌دهد، به شبها و محتوی آن دل می‌بندد تا رگ بیداری درخود نبیند، ننگ را می‌ستاید تا غم نام را نخورد وبدین گونه در جستجوی لحظه‌های بی‌غمی و نسیان، اولین گامها را در شاهراهی که خود «فساد»ش خوانده است برمی‌دارد. «نامه»ای که شاعر به مادرش می‌نویسد اشاره‌ای به شبگردیها و بی‌صلاحیها و بی‌بند وباریهای این دوران است. خود را «امید ازکف رفته‌ای» می‌داند که دیگر علاج‌پذیرنیست و به‌مادرش هشدار می‌دهد که:

هرگز مرا چنانکه خودستی گمان مدار
هرگز فریب چهرهٔ آرام من مخور...
آن به که دل نبندی از این پس به کار من

***

هرشب که در بروی من آهسته واکنی
در چشم خوابناك تو خوانم ملامتت
گوئی به من که باز چه دیرآمدی، چه دیر
بس کن خدای را که تبه شد سلامتت

(نامه)

و درقطعهٔ «گریز» هوس پرواز و سفر و سرگشتگی‌های شبانه و پناهی را که در «سیاهی شبها» یافته است بازگو می کند و حتی می‌خواهد از تنها چیزی که بدان دل بسته بود علاقه برگیرد وخود را آزادکند:

خواهم که از تو هم بگریزم
ای شعر، ای امید دل‌آزار!

اما شعر دنیای دیگری برایش ساخته است، شعر، خود دروازه‌های گریز را به رویش بازکرده‌است، خودگریزگاهی‌است که شاعر از ستوه تحمل دیگران به‌سوی آن رو می‌آورد، اگر از آن‌نیزروی بگرداند به‌کجا بگریزد؟ ازگریزگاه خودگریخته‌است، چرا که شعر دیگر «طلسم سیاهی» شده است که سرنوشت او را به

«رشتهٔ جادوئی»اش بسته است، طلسمی که پای او را در دام خود گرفته و با او زیسته و همه‌جا چون سایه با او بوده است - ناچار اندیشهٔ وداع با شعر را رها می‌کند:

دیگر تو آن طلسم نئی - سایهٔ منی
آخر چگونه سایهٔ خود را رها کنم!

(طلسم)

و سرانجام هم می‌بینیم که چون «بر ستون بسته‌ای» برجای می‌ماند که با «فریاد خود، زنجیر خودرا» می‌بافد - تقدیر او چنین بوده است که در زنجیرهای طلائی شعر اسیر شود و این تقدیر را از روز ازل در دست داشته است. لذا این اسارت برای اومطبوع وخوشایند می‌شود:

مگر شعر زنجیر فریاد من شد
که خوش بر ستون بست فریاد خویشم

فریاداو«طنین‌وحشی» هزارسؤال‌است که «تشنج‌هذیان‌ها»یش در تیرگی شب دوانیده است. فریاد او سرشار از چراهائی است که همیشه بی‌جواب مانده‌اند:

چرا زکوزهٔ ماه امشب
نمی برون نتراویدست؟
چرا نگاه خدا دیگر
در این خرابه نکاویدست؟

ستارگان طلائی چشم
چرا به‌باد فنا رفتند؟
پرندگان طلایی بال
چرا به‌کام بلا رفتند؟
چرا به‌خاك نریزد نرم
غبار سربی بارانی؟
چرا ز خواب نخیزد باز
زمین به‌نعرهٔ طوفانی؟

و بدینسان چون پرنده‌ای بی‌آشیان درجستجوی بهاری تازه هر زمان بر شاخساری می‌نشیند و لحظه‌ها را با یأس و حرمان، عقده و هوس، گاهی در آرزوی مرگ می‌سپارد و برساحل مصفا و آرام آن نگاهش را تا اعماق درونش می‌فرستد و خویش را با برداشت خویش تسکین می‌دهد:

بوتهٔ خشکیده‌ام ز بوسهٔ خورشید
غنچهٔ مرگم که عطر زندگیم نیست...

عشق، کفر، شهوت

و زمانی برشاخساران تر دیگری می‌نشیند که دیری گهوارهٔ خواب‌آور و تسلی بار اوست: عشق چهرهٔ پرشکوهش را نشان می‌دهد، بهاران فریبنده‌ای جلوچشم اوعریان می‌شوند، نفسی‌تازه می‌کشد، حدیث مهر و عاطفه‌آغاز می‌شود، اینجا دنیای دیدار و

بدرود، قهر و آشتی، هجران و حسد، وصل و ماجراست، در این دنیا زندگی او جذبه‌ای تازه می گیرد، نعمت بزرگ زندگی را می‌چشد و شادی در او می‌شکفد، گره‌های روحی کم کم باز می‌شوند، بغض و رنجی که از گذشته‌اش داشت در پیچ و خم دالانهای تیرهٔ درون ناپدید می‌شود، سوداهای سیاه پایان می گیرد، مهربانی می‌بیند، نوازش می‌یابد، فریادهای خشونت آمیز و ضجه‌های شوم شکست و سرخوردگی چندی می گریزند و به‌جای آن لطف و آرامش و الفت در او پا می‌نهند و با امیدش آشتی می‌دهند:

ای آشنای من!
برخیز و با بهار سفرکرده بازگرد
تا پرکنیم جام تهی از شراب را
وز خوشه‌های روشن انگورهای سبز
در خم بیفشریم می آفتاب را
برخیز و با بهار سفرکرده بازگرد
تا چون شکوفه‌های پرافشان سیب‌ها
گلبرگ لب به بوسهٔ خورشید واکنیم
وآنگه چو باد صبح،
در عطر پونه‌های بهاری شناکنیم
. . . . . .

(از قطعهٔ آشتی)

از فراق و بی‌وفایی می‌سراید، از خاطرات عاشقانه، شبهای بارانی و مهتابی، از خنده‌ها و نگاهها و طپش‌ها می‌سراید، از تازگی حرف می‌زند. «دیدار»، «چشم بخت»، «گریخته»، «باران»، «گل شب» و «بی‌جواب» را می‌سازد و در این جذبه تا آنجا کشانده می‌شود که ناگهان دست عشق او را تکان می‌دهد و یکشب چون خورشید، درون لانهٔ تاریك او طلوع می‌کند، چشم می‌گشاید. در قلب او که «همیشه زمستان بود» شعله‌ای دیگر در می‌گیرد، چیزهائی در او عوض می‌شوند و اثرات روحی‌ای که از ناکامیهای رفته داشت بی‌رنگ می‌شود:

زان پس شبان تیرهٔ بی‌مهتاب
منقار غم به‌خاك نمالیدم
چون نور آرزو به‌دلم تابید
در آرزوی صبح، ننالیدم

این دست گرم، دست تو بود ای عشق!
دست تو بود و آتش جاویدت
من مرغ کور جنگل شب بودم
بینا شدم به سرمهٔ خورشیدت!

(از قطعهٔ: سرمهٔ خورشید)

تا اینجا مردی را دیده‌ایم که چقدر گرفتار نوسانات روحی بوده است، وقتی حادثه‌هائی او را از هم گسیخته‌اند، زمانی

ماجراهائی دیگر به مرمت او پرداخته‌اند، یك زمان شکست و نامرادی، خیر وصواب وطبیعت اورا دراو متلاشی‌ساخته است و هنگامی دیگر، جلوه‌های شادی‌بخش حیات طعم لذات را بدو چشانیده و بدینسان خشونت محرومیت را در پیش چشم اوبرجسته کرده‌اند، شاعروقتی به‌وجود چنین لذاتی آگاه می‌شود ازکمبودی که درگذشته وحال دارد به‌اندیشه فرومی‌رود، بی‌انصافی‌می‌بیند، بی‌رحمی حس می‌کند، به این همه تناقضی که در او بیدار شده‌اند می‌اندیشید، تردید و وسوسه‌اش جان می‌گیرد. باز برای اینکه انتقام بگیرد، شك می‌کند، اما شك او این بار از شعاع زندگی دوروبرش گذشته و متوجه مبناهای دوردست‌تری است. برای یك لحظه به‌اصالتی که کائنات را در برابر نگاهش افراشته داشته است شك می‌کند. این تزلزل نتیجهٔ عملی وطبیعی هرنوسان است وشاعر که بین قطب‌های گوناگون‌درنوسان وحرکت بوده‌است درلحظاتی که به‌این تزلزل می‌اندیشید و بی‌انصافیها و بی‌عدالتیهای طبیعت و محرومیتهای خودرا به‌خاطر می‌آورد ایمانش را نسبت به اصل استواری که از دیرباز در او بود از دست می‌دهد و **کفر** ظاهر می‌شود.

اولین جای پای کفر درقطعهٔ «شعرخدا» پیدا می‌شود، این‌جا شاعربانوعی‌تردید واحتیاط ابلیس‌را درکنارخدا می‌نشاند وخطاب به‌او (به‌ابلیس) سؤالی مشکوك می‌کند ومی‌گذرد:

دانم چه شعرها که تو گفتی و او نگفت
یا از تو بیش گفت و نهان کرد نام را
اما اگر خدا و ترا پیش هم نهند.
آیا تو خود کدام پسندی کدام را؟

ولی هرچه زمان می‌گذرد اندیشهٔ کفر در او بیشتر قوت می‌گیرد، دو سال بعد در قطعهٔ «انتقام» ابلیس را به‌آسمان و به «حرمسرای خداوندی» می‌برد و در این جا بی‌محابا خدا را بندهٔ ابلیس می‌بیند:

دست خدا به‌خرمن موی فرشته‌ایست
چشمش چو آتشی که درافتد به خرمنی
ابلیس پیر خنده‌کنان نعره می‌زند
کای آفریدگار تو هم بندهٔ منی

و یا به‌گونه‌ای که نخست سروده شده بود:

ابلیس پیر، خنده‌کنان نعره می‌زند
کای مست بی‌خبر، تو خدا نیستی، برو!

و سرانجام در جریان یکسال و نیم بعد، بی‌آنکه نقشی از اعتقاد در شعرش بیابیم به «گوماتای آسمان» برمی‌خوریم، اینجا او را در شدت افکار عصیانی‌اش می‌بینیم که با جرأت، تهور و اطمینان حرف می‌زند، و مخاطب او بردیای دروغینی است که «کشندهٔ پنهانی‌خدا» است و به‌جای او بر تخت خداوندی نشسته‌است

و اینك بندگان همه او را خدا می‌پندارند غافل از اینکه خدای خوبشان دیریست کشته شده است:

هشدار! ای‌کسی‌که جز ابلیس نیستی!
- خلق خدا هنوز نداندکه‌کیستی -
هرچند تکیه برسرجای خدا زدی
درگوش خلق بانگ خوش‌آشنا زدی
یك شب ز تخت عرش فرو می‌کشم ترا
ابلیس، ای‌کشندهٔ پنهانی خدا...!

با این‌همه، به‌گمان من، نادرپور ملحد نیست. توضیحی که در ابتدای این‌قسمت داده شد به‌خاطر رسیدن به‌چنین نتیجه‌ای بود. او با اندیشهٔ خدا بزرگ شده و پرورش یافته است، تربیت دارد، فضای خانوادگی او رگ و ریشهٔ او را با باور و ایمان پیوند و در چشمهٔ زلال اعتقاد شستشو داده است. فرهنگ او، فرهنگی مسلمان است، به‌این ترتیب خدا در درون او و ایدئال اوست. ابلیس هم در درون اوست. اما ایدئال اونیست. ولذا عجیب نمی‌نماید اگر می‌بینم که باز با خلوص وگرمی دست «نیایش» به‌سوی خدا بلند می‌کند وشباهنگام مناجات می‌خواند:

ای آفریدگار!
دیگر به سرد مهری خاکسترم مبین

امشب صفای آبم وگرمای آتشم...
امشب به پارسائی خود دل نهاده‌ام
ای آفتاب وسوسه، در من غروب کن!
آن رودخانه‌ام که تهی مانده‌ام ز آب
آه، ای شب بزرگ، تو در من رسوب کن
زین پیش اگر به کفر گشودم زبان خویش
زین پس بر آن سرم که بشویم لب از گناه
ای آفریدگار!
در چاه شب به‌سوی تو امید بسته‌ام
تا بشنوی صدای مرا از درون چاه!

نام خدا «برنگین دل» او نقش بسته‌است و زین‌پس عزیزترین پارهٔ وجودش ـ شعرش ـ را چون پیشکشی سخت بی‌بها قربانی‌او می کند.

درمیان همهٔ نوسانات روحی‌ای که شاعر داشته است، افق دیگری‌است که جادهٔ رنگین وپرجلائی‌را پیش‌پای او گشاده‌است، راهی است که ازخواهش‌های نفسانی وجسمی اوآغاز می‌شود و باز به جسم او پایان می گیرد. او برای پیمودن این جادهٔ رنگین سرازپا نمی‌شناسد. وقتی او را به‌دنبال التذاذ وتنعم وطعم خوشیها ونعم حیات می‌بینم، موجودی است که با تمام وجودش درجسمش سقوط کرده است. و در این‌هنگام باآنچه در دورو بر اومی گذرد

صمیمی و یکی است، اینجا دنیای شهوت است. این‌جا، برخلاف آنچه عشق ارمغانش کرده بود، دنیای خواهش و آغوش، عطش و شتاب، وخشم والتهاب است. حساسیت او درچنین دنیائی به‌اوج شدت خود می‌رسد.

«لحافی نرم ازابریشم چین
دو دست لخت از بازو به بالا،
دو پای لخت از زانو به‌پائین،»

«بزمی» است که او را «بی‌تاب» می‌کند، به‌آتش می‌کشد و دیوانه می‌سازد و به‌این‌جهت لحظات لذت و همخوابگی وشهوت با دقیق‌ترین صحنه پردازیها و توصیف‌های شاعرانه بیان شده‌اند:

گاهگاه انگشت خشك شاخه‌ها
رشته‌ای می‌کند از زلفان او
گاه، برگ تشنه‌ای لاله زنان
چنگ می‌انداخت در دامان او

خون من جستن‌کنان در زیرپوست
شعله می‌زد در تن تب دار من
هر تپش چون ضربهٔ سنگین پتك
پخش می‌شد در تن بیمار من

و بیانهای دیگری از این قبیل که حکایت حالات تب وتاب است:

در پس پیراهن از شور هوس
نیش می‌زد غنچهٔ پستان او

مار بازویش چو بر دوشم خزید
رعشه‌ای بیدار شد در پشت من

لب گشود از هم چو گلهای انار
برق زد دندان مرمر فام او
سینهٔ او جفت شد برسینه‌ام
پر شد آغوش من از اندام او

لذت آتش ریخت در رگهای ما
تا بدنهامان به‌هم نزدیک شد
نبضهامان کوفت از دیوانگی
پیش چشم ما جهان تاریک شد

(قطعهٔ عطش)

اینگونه بیان، نتیجهٔ اثر و اعتبار لحظانی است که تمام اورا دربرگرفته‌اند، لحظاتی که سرسبزند، بایر نیستند، یعنی در او حال برمی‌انگیزند و به‌آن جایش می‌برند که در یك آن مجموعهٔ جهات و جوانب هستی‌اش را (جسمانی، روحانـی، شهوانی و عقلانی) یك جا در تسـلط خویش می‌گیرد یا به عبـارت دیگر، همکاری و هم‌آهنگی‌ای که وجود جسمی و فیزیکی‌او با فعالیت‌های فکری‌اش دارد به‌اینکارصورتی طبیعی و بی‌تصنع داده است. این برای‌آنست

که به‌خویشتنش تقلب نمی‌ورزد. آنچه ادراك او از اوخواسته‌است اینست که نسبت به‌خودش صادق باشد، و او از ادراکش اطاعت می‌کند و از التهاب خود بیدریغ حرف می‌زند:

او ز شوق بوسه‌ام دیوانه بود
من ز داغ بوسه‌اش میسوختم
مخمل سبز چمن را چنگ چنگ
می دریدم یا بهم میدوختم.
می‌گزیدم با دو دندان گونه‌اش
گونه‌اش طعمی گس ونمناك داشت
چون تمشك نیم رس لب‌های او
مزهٔ خورشید وبوی خاك داشت

(خون آفتاب)

شکوه شهوت در قطعهٔ «لذت» اوج گرفته است. محیط شعر بدان‌گونه شکل یافته است که لذت دلخواهمان را به ما می‌دهد، گوئی خواننده‌بیشتر ازشاعر ارضا شده‌است. همانطور که در دایرهٔ این گونه زندگیها هیچ چیز برای او ممنوع و پرهیزیذیر نیست، بیان احوال آن نیز کمتر احتیاط ومراعات‌پذیرفته است ولذا، بیان حالتی که پس از پایان یك التهاب دست میدهد بدین گونه بی‌پروا بروز میکند:

ناگهان صدای طبل سینه‌های ما بریده شد،

ومن از نیروئی خالی شدم
گوئی ستاره‌ای درچاه افتاد
وصدای افتادنش از دور به گوش آمد
گوئی سنگی درآب فرورفت
وقطره‌ای چند به هوا پاشید
شعله‌های آتش در پشت من فروکش کرد
ومن به چشم اونگریستم...

بهرحال کیفیت گذران حالاتی این چنین، او را از عروج طلب مرگ ونیستی بهوس هستی وحیات میکشاند، «طرح»، «سفره»، «کوچهٔ میعاد» و... میسازد، این دسته ازاشعار نادرپور پیش‌ازآنکه شعر بستروآغوش باشد، به عقیدهٔ من حدیث نفس یایك دوره روانشناسی جنسی است. درچنین وضعیتی، ادراك تازه‌ای ازجهان بی کرانه میبابد و به تازگیهای بسیار آن پی‌میبرد، میخواهد همه چیز این جهان را بشناسد؛ عمل کند و کهنه کند، بهرروزنه‌یی سرمیکشد، تماشامیکند می‌آزماید و در این جستجو سرنوشت دیگری میطلبد.

جهان تازه و تقدیر تازه

سرانجام تقدیر تازه‌اش او را صدا میزند، این صدای آشنا را زمانی‌پیش هم بابهام شنیده بود: می‌خواست «نیمه شب گهواره جنبان» و «لای لای گوی بالین» کودك خویش باشد، محبتی دیگر میخواست، نیاز بنوازش کردن داشت و به مهری از نوع دیگر

احتیاج داشت تا بتواند «خون جوانش» را درسرانگشتانش به‌جوش آرد، حس میکرد که باید برای کسی مهربانی کند، دنبال این کس میگشت، باید محیط گرم‌وروشنی برای خودمیساخت تابتواندسیاهی گذشته‌هایش رادرآن‌فراموش کند. وچنین هم شد: ازدواج‌دروازهٔ طلائی سرنوشت‌تازه‌اش را درفراراهش میگشاید واوواردبوستانی میشودکه رنگها وطعم‌هایش انس دیگری دارند. اینجاست که‌حس میکند دل او از ازل با «تیغی دوسر» به دلی دیگر دوخته شده‌است وهیچیك از این دو را از هم رهائی نیست:

ترا از جهانی دگر می‌شناسم

ترا شیر داد از ازل دایهٔ من

در این تیره شبها که فردا ندارد

تو فانوسی و عشق‌تو ، سایهٔ من

(از تیغ دوسر)

ازاین پس دیگردرستوه‌تنهائی‌ناله‌های شکوه بار سرنمیدهد، سرنوشت دیگران وعبث‌کاریهای دیروزش اندیشه‌اش را بگرداب های تعمق؛ عقده، نفرین ولعنت نمیکشاند، درباغی‌که عطرووزش هایش‌طراوت‌ومستی میدهندبه‌گل گشت میپردازد. واقعیت زندگانی را لمس میکند . هوسهای تازه‌ای در او پا میگذارند و آرزوهای دیگری سرباز میکنند.

کاشکی من نیزطفلی داشتم . . .

در کنارش تا سحر بیدار می‌ماندم . . .

بوسه‌ها از گونه‌هایش می‌ربودم من

زیر لب گریان وخندان می سرودم من :

- «چون هوا را بازی دست تو بشکافد

خیره در رگهای آبی رنگ بازوی تومیگردم»

ناگهان درچون دهانی گرم وا میشد

مادرش از دور با من همصدا میشد:

- « از تنت چون بوی شیر تازه برخیزد،

مست از بوی تو میگردم.»

اوکه ابنسان از دیارسنگلاخی ومتروك ولم‌یزرع تنهائی‌ها، آنجا که برای خویش آزادی گسیخته‌وبی‌بند وباری را تدارك دیده وشادی مهجور وبی بنیادی را آرزو کرده بود - پاکشیده است. عاقبت به آن «طلسم جاودان کبریائی» که دلباخته‌اش بود میرسد. شیرین ترین وصال زندگی را میچشد ، هیجان تولد «چون زنبقی دراو میشکفد، «مستی افیون» برای او بوی تن کودکی شد «کزبوی ماهی خام‌تربود» احساس پدر بودن او را باگذشته وافق‌های‌رنگ باختهٔ‌آن‌بیگانه‌کرد. گوئی ازرکود وخمودی ای که‌درمرداب‌ساکن روزهای گذرانش داشت بیرون آمده و در آب‌های روان هستی به شنا پرداخته است :

پیش از تو بس اندیشه در سرپرواندم

از آن میان اندیشهٔ آزاد بودن

اندیشهٔ بی جفت وبی پیوند ماندن

در گوشهٔ تنهائی خود شاد بودن

اما تو همچون زنبقی در من شکفتی

از عطر شیرینت مرا سرشار کردی

اندیشه‌های تیره را از من گرفتی

در من امیدخفته را بیدار کردی

زندگی‌تازهٔ نادرپور شعر او را به‌فضای تازه‌ای‌کشاند **سرمه خورشید** محصول چنین‌دورانی است، جهان‌تازهٔ‌اوست. اولین‌قطعهٔ آن پایان یك گذشته وشروع این فضای تازه را نشان میدهد. در اینجا او و اندیشه‌های او را معقول‌تر و باوقارتر و بارورتر می‌بینیم. مردی که به نیمه راه عمررسیده، پشت سربهارها وتابستانها ودرپیش روپائیزها وزمستان‌ها را دارد، باچشم دیگری به‌روزگار وفصل‌ها ودیارها مینگرد. به پیری زودرس میاندیشد و هراس آن در دل او بیدار میشود. گاهی سیمای خود را چون «سیمای آن شمع غریب» می‌بیند که «کوله باراشکهای مردهٔ خویش» رابردوش میکشد:

من نیز چون او در سراشیب زوالم

واگر در«جنگ با شب» خود را میسوزاند وشعله‌ور میسازد، اما هنگامی به صبح دلخواهش میرسد که صبح او «از مرگ با او

دورتر نیست».

اما در این غم نیز میسوزد که افسوس
زآن آتش دیرین که در او شعله میزد
دیگر خبر نیست
دیگر اثر نیست.

وگاهی چون سیمرغی که بر «قله‌های کبود» پرواز دارد، «بیم خفته»ای را در سینهٔ خود احساس میکند که او را از اوج غرور به زیر میکشاند. زیرا سرانجام:

یك روز روح کوه که دلبستهٔ من است
فریاد میزند که: مرو تیر، تیر، تیر!

چنین اندیشه‌هائی در سنینی که از سی سالگی آغاز میگردد طبیعی است. ونادرپور که شعر طبیعت خودش را میسراید خود را چون «مسافر»ی می‌بیند که «از سرزمین گمشدهٔ خویش» (عدم) با کوله باری از شوق باین دنیا پا نهاده است. اما صدائی، دستی و نگاهی از او استقبالی نکرد. دری برایش باز نشد.

نوری از آن سوی شیشه‌ها نتراوید،
پنجره‌ها کورتر ز شب پره‌ها بود.

وناچار با کوله‌باری از درد دوباره بسوی «سرزمین گمشدهٔ خویش» باز میگردد:

پیر شدی ناگه از شگفتی این درد

خرد شدی ناگه از گرانی این بار
موی تو دریك نفس چوبرف فرو ریخت
تکیهٔ زدی از هراس خویش بدیوار

. . . .

بینمت‌ای سالخورده مرد مسافر
میروی وکوله بار درد تو بردوش

(مسافر)

وبدین گونه به گذارتند عمر فکر میکند، از پیری و پایان آن بیم دارد، دیگربا اشتیاق وشوراز مرگ دم نمیزند، بلکه اگر صحبتی از آن بمیان میآید باز بخاطر هراس از پیری است. به سرانجام مسافران دیگری که جون او باین دیار آمده و باز گشته‌اند اندیشه میکند که :

دنیای تب آلوده کویری است که دراو
هرگام که بیراهه نهی دام هلاك است
هرخارکه میروید از این کهنه نمکزار
گیسوی سواران فرورفته به خاك است.

معذالك اوهمیشه درجستجوی «پیوند»ی باگذشته‌اش است، وقتی روزهای رفته‌اش را ورق میزند باز خود را همان مسافری می‌بیند که سرزده وارد این کویر شده است وبرای ریگهای تشنه، مرغابیان وحشی‌ودیوارهای هراسناك این سرزمین سوقاتی‌جزشرم،

نگاه وسکوت نداشت:

من بی خبر به راه سفر پا گذاشتم

آگاهی از نیاز عزیزان نداشتم

(پیوند)

اما گوئی میداندکه عابران پس از او بابختی سازگارروانه خواهند شد. باحسرت وامید خود را تسکین میدهدکه اگربار دیگر مسافر این دیار شود از «چشمه‌های آب روان» وستارگان صبح و «روزگارامن وامان» برایشان مژده می‌آورد. لکن هربارکه گریزی به گذشته‌هایش میزند در باز گشت بار دیگر پیری است که در او احساسی تلخ برمیانگیزد و در آن لحظه خود را چون ابری می‌بیند که بر فراز آسمان پائیز ایستاده و بر تابستان و «بربهار مرده‌خود گریه میکند» وبا سوگواری ناله برمی‌آورد که:

پیری فرار رسیده است ودرختان خمیده‌اند

(قطعهٔ ابر)

ویا حقیقتی تلخ‌تر ودرد انگیزتر را بیان می‌دارد. گوئی بیانیهٔ نسل خود را صادر می‌کند.

ما مرده‌ایم، مردهٔ در خون تپیده‌ایم

ماکودکان زود به پیری رسیده‌ایم

ما سایه‌های کهنه وپوسیدهٔ شبیم

ناپختگان کورهٔ آشوب وآتشیم

وبدین منوال گاهی از «چین‌پیری» واز «شاخهٔ خزان دیدهٔ» پیکرش حرف میزند و لحظه‌ها را با رؤیاها و خیالهای ایامی که می‌گذرند، میگذارند ومیسراید:

عقاب پیر نگون بخت آفتابم من
که شعله‌های شفق سوخت شاهبالم‌را
در این کویر بلاکیست کو تواند راند
زگرد لاشهٔ من کرکس خیالم را؟

(تب وعطش)

نادرپـور در این دوره از زنـدگی در پله‌های شهرت گـام برداشت، شعرش افقهای‌دیگری را جست واورا به افقهای دیگری کشاند. اما او باز درجستجوی تقدیر تازه‌ایست، در تلاش گشودن «دری هست که هرگز به هیچ کلیدی گشوده نخواهد شد» واو در دیگری را نمی‌شناسد تـا بکوبـد و «هنوز در پشت آن در بسته ایستاده» است تا کدام‌روز گشوده شود؟

تکوین شعر

برای اینکه در بارهٔ طبیعت شعر نادرپور و شیوهٔ آفرینش و بیان شاعرانهٔ او دقیق و مشروح سخن گوئیم، ابتدا آنچه را که مربوط به **طبیعت شعر** است بررسی می کنیم و سپس آنچه را که مربوط **به خلق شاعرانه** است. یعنی آنچه که در تهیه و تدارك یك قطعه شعر نقش اساسی را دربرابر چشمهای شاعر بازی می کند، ادراك، احساس، ذهن، تأثر، هیجان و تکان و اینکه لذت شاعر در موقع این ساختمان تدریجی شعر درچیست، درکدام یك از اینهاست و در نبودن چه چیزهای دیگر است.

براین مبنا دو کار اساسی برای شاعر تشخیص میدهیم: در وهلهٔ اول **احساس شاعرانه** و در مرتبهٔ دوم **هنر شاعری**، که هنر شاعری بازی یا فن ماهرانه‌ای است که برای زندگی‌دادن به‌همان احساس شاعرانه صورت میگیرد.

من می‌خواهم «احساس شاعرانه» را که در اینجا بکار رفته است تعریف کنم. چون فکر می کنم این عنوان از فرط استعمال، شدت معنی خود را از دست داده است و این دو کلمه‌ناچار گهگاه درلباس مادیشان درست گویا نمی‌شوند.

همهٔ ما دربعضی لحظات و مواقع، یک حال تکان‌دهنده، هیجانی و گذرائی براثر دیدن‌یا تصور ذهنی‌چیزی احساس‌می کنیم. معمولاً وبطورعادی‌علت‌های گوناگونی وجود دارندکه این‌حالت را درما برمی‌انگیزانند: یك حادثهٔ غریب یا یك جنگل، یك شور عاشقانه یا یك غروب آفتاب، یك گوشه از زندگی یا یك دریا، اندیشهٔ مرگ یا یك شب مهتابی و...

اما حالتهای تکان‌دهنده‌ای ازاین‌قبیل را می‌توانیم باخواندن یا ساختن‌یك شعر در زمینه‌های دیگری نیز برای خود بوجودآوریم. بنابراین در شعر علتها و انگیزه‌هائی نهفته است که باکمك هنر شاعری به نحو دلپذیری عرضه میشوند و ما را هیجان می‌بخشند و ازآن بنام «احساس شاعرانه» در اینجا سخن گفتیم. حال هرچه این احساس شاعرانه اصیل‌تر باشد و هنر شاعری‌یی که آنرا جلوه می‌دهد هرچه زبر دستانه‌تر باشد تکانی‌که در ما شروع می‌شود شورانگیزتر خواهد بود و این راز را باید در «حساسیت» شاعر، خواننده و بیننده جستجوکرد. در قلمرو این‌حساسیت و تأثرپذیری نه‌تنها احساس شاعرانه بلکه تمام مظاهر تأثر بخش زندگی نفوذ دارند، لذت، درد، غم، شادی و ...

شاعر اینجا طرز مخصوصی از این حساسیت همگانی را دارا است که خصوصیت خود او را دارد و پایهٔ هیجانات شاعرانه را بر روی آن بنا نهاده است و معمولاً به صراحت قابل تعریف نیست. نادرپور از این مطلب بعنوان «دید تازه» حرف زده است:

«اگر شاعر امروز احساس و ادراك خاص داشته باشد و همه‌چیز را با عینك سنتها و قراردادهای ادبی نبیند، ماه را نه آنگونه می‌نگرد که شاعر قدیم نگریسته است. ماه در سخن شاعر قدیم به چهرهٔ معشوق تشبیه شده و حال آنکه در شعر شاعر امروز ممکن است به سکهٔ نقره یا جزیره‌ای در میان آب مانند گردد. یا مثلاً گیسوی معشوق که در شعر شاعر کهن به سلسله و بند و کمند تشبیه شده، امروز به دودی لطیف یا بخاری زرافشان شباهت یابد».[1]

شاعر جور دیگری به این دنیا می‌نگرد و حساسیتش با شیوه و طریقهٔ دیگری از دنیا برداشت می‌کند. تصور کنیم که در لحظات رؤیا و الهام، او سرشار از تصویر پردازیها، تأثرها، برداشتها و مجموعهٔ جهان تازه‌ایست که در وجدان نیمه آگاه او در آن لحظه جان گرفته‌اند. این همان احساس شاعرانه است که در او راه می‌یابد، دامنه می‌گیرد و سرانجام متلاشی می‌شود. این حالت فوق‌العاده «گریزا و بی‌دوام» در چنان لحظات ناپایداری همواره آنچنان در ارادهٔ او نیست که ضبط و عرضه بشود. بهمین جهت

---

۱ - از مقالهٔ «شعر نو یا شعر امروز».

است که باید گفت تنها داشتن احساس شاعرانه کسی را شاعر نمیکند، زیرا همه مالك چنین سرمایه‌ای کم و بیش هستند.

«... مایه شعر - یعنی آنچه که می‌تواند شعر باشد - در عمق ضمیر مردم نهفته است و موج می‌زند و شاعر این مایه را کشف می‌کند و در قالب بیان می‌ریزد. در واقع شاعر آفرینندهٔ شعر نیست بلکه کاشف آنست.»[1]

حتی کاشف آنهم نیست. چون این مایه‌های شعری پیوسته خودشان را بروز میدهند و نمودار می کنند، ولی چون ماهی لغزنده‌ای از شست می گریزند. کار شاعر توقیف اینها است، به دام گرفتنشان است.

بنابراین آنچه که در ما ایجاد میشود با آنچه که باید در دیگران ایجاد کنیم دو کار متفاوت است یعنی برای یك حالت رؤیائی و الهام غریب و تازه‌ای که درماست باید وسائلی جست تا همان حالت در دیگران تحریك شود.

«شعری که در اعماق ضمیر مردم وجود دارد به مثابهٔ نفتی است که در ژرفنای زمین موجود است و شاعر همانند کسی است که **چاهی عمیق میزند** و به رگه‌های نفت می‌رسد...»[2]

ازینرو «احساس شاعرانه» داشتن با «هنر شاعری» دو امر کاملاً جداست. همچنانکه کار مهندس ماشین با کار خود ماشین

۱و۲ - از مقالهٔ «شعر نو یا شعر امروز».

بی‌نهایت جدا ومتفاوت‌است. شاعر باید **خواننده** را به **ملهم** بدل کند. «والری» هنر شاعری را عبارت می‌داند از: «بیرون دادن ارادی تأثرها و احساسهای شاعرانه به‌کمك صنایع بیانی و بازی با زبان، خارج ازشرایط طبیعی نمود و بروزآنها» اینکار بوسائل دیگری غیر از زبان نیز امکان‌پذیر است. مثل نقاشی، موسیقی، معماری، باله وغیره... چرا که هنرهای زیباهمه درجستجوی‌نوعی شعر و حالات شاعرانه هستند. بنابراین شعری بمعنای وسیع کلمه داریم که تمام هنرها مستعد در بر داشتن آن‌اند و شعری به معنای محدودش که در لباس زبان ابراز میشود، و حرف ما بر سر چنین شعری است.

شاعر بازیگر حساسیت خویش است، با وجود عدم‌اطمینان و اعتمادی که‌گاهی به‌هنر خودش احساس می‌کند (و یك شاعر خوب همیشه چنین است)، معذالك اگر بهتر بگوئیم این خود حساسیت است که در او شاعری می‌کند و لاجرم به این نتیجه می‌رسیم که سلسلهٔ اعصاب و حالت روحی‌یی که در هنرمند است بزرگترین و بهترین شاعر است، چون داعی همه چیز این جهان است وخود شاعرهم یکی ازآنهائی است که این‌دعوت را اجابت می‌کند.

نادرپور حساسیتش را بر مبنای تماشا وسایر اعمال‌فیزیکی

بیشتر بنا نهاده است تا برروی فعالیتهای ذهنی وروحی. بدین‌معنی که شاعر اشیاء و طبیعت را تا بطون احساسش می‌برد و شستشو می‌دهد و آنگاه باشکل دلخواهش عرضه‌می‌دارد. ازاینرو تمام آنچه که دیده وشنیده و دریافت کرده است، به‌هرحال جلائی‌از ذهن و اندیشهٔ او می‌یابند:

«شعرمن به‌مثابهٔ آینه‌ای زلال است که در برابر هرچه قرار گیرد، از او پر است وچون از مقابل آن‌چیز برگیرندش، یکسره خالی است. تصویرها از درختان و آدمیان و آبها در این آینه، به همان روشنی است که نقوش درونی حالات و عواطف و اندیشه‌ها.»[1]

پس یك ارتباط پنهانی ومأنوس بین تصویرهای دنیای خارج و ضمیر شاعر همیشه موجود هست و شاعرتلاش می‌کندکه حیات نامرئی اشیاء را دریابد و اشارات مرموز آنها را که در درون خاموششان‌سکون‌گرفته‌اند برچرخ گردان هنرش به‌جنبش درآورد تا برای همیشه جلوی چشم‌های خواننده عریان شوند و زندگی جاویدگیرند ونتیجتاً آن معماهای ناگشوده‌ای که در برابر حیرت زدگان حیات، در بطن نقشها و تصویرها نهفته مانده‌اند زبان‌دار شوند. منظورم‌اینست که قلمرو حساسیت نادرپور تمام دنیای‌خارج

---

۱ - از: «نشانی وکلید».

ازخود اوست و آنچه که کمتر در این قلمرو پا نهاده است هوش و ادراك اوست.

اما براین مدار، می‌خواهیم ببینیم این نیازی که شاعر از آن حرف می‌زند چیست؟: آیا هراحساسی که درشاعر بیدار شد بلافاصله نیاز به گفتن شعر را برمی‌انگیزد؟ - «قلك کودکی را درنظر بگیریم که از دهانهٔ آن سکه‌های معینی با اندازه‌های مشخص می‌تواند به‌درون بیفتد واگر سکه‌ای خارج از قطر دهانهٔ قلك باشد، باجبر وفشار هم بدرون راه نمی‌یابد، اما سکه‌هائی که به‌داخل قلك می‌افتند، درآن می‌مانند و بیرون نمی‌آیند مگرباشکستن قلك. همین‌طور احساسهائی هستندکه درقلك ذهن شاعر نمی‌نشینند، و احساسهائی که چون سکه به‌درون این قلك راه می‌یابند و درآنجا همیشه با شاعر می‌مانند وهروقت که این قلك به‌تکان آید آن سکه نیز به‌صدا می‌آید»[1].

به عبارت دیگر، تمام آنچه را که شاعر می‌بیند، و همهٔ حادثه‌هائی که در او می‌گذرند مأمور ولادت یك نیاز و یا یك ضرورت برای او نیستند: یکی عابر بی‌تفاوت این مسیر است که برای یك لحظه زنده می‌شود، می‌گذرد و می‌میرد و یکی دیگر مولود نوظهور سمجی است که اصرار می‌ورزد و خودرا تحمیل می‌کند و در چنین آنی است که شاعر پی می‌برد که نیاز به تماشای دوباره و تکرار آنچه‌راکه دیده است دارد و ناچار به‌دنبال ارضای

۱- از میان حرف‌های.

این نیاز به‌کار می‌افتد.

«هرگز برای اینکه «شعر» گفته باشم، شعر نگفته‌ام. هر شعر من نیازی است که برآوردنش را به جان پذیرفته‌ام و هرگاه نیازی نداشته‌ام، لب از سخن فروبسته‌ام.»[1]

او در این مرحله درمقام ریخته‌گر یاکوزه‌گر شیفته‌ای است که کوزه‌های تررا بالذت نوازش می‌دهد. برسرشان دست می‌کشد، وسوسه به‌خرج می‌دهد، کم‌وزیادشان می‌کند ودراین کار- هرچقدر هم طولانی و دشوارباشد- خستگی احساس نمی‌کند. وبدین‌گونه است که مصرعی کامل و زیبا وخوش به‌وجود می‌آید.

«... هیچکس نمی‌داند که چه می‌کشم تا شعری درخیالم نطفه بندد و چه می‌کنم تا از خواندنش لبخند رضائی بر چهرهٔ دیگران افتد.»[2]

راستی چه‌می‌کند؟ دربیشه‌های تاریك و پرجذبهٔ زبان به‌راه می‌افتد، از پیچ و خمهایش راه می‌سپرد تا به‌چهارسوی یك معنی برسد. پژواکی‌تازه، برخوردی غریب او را به‌راههای نامکشوف هدایت می‌کند، آنگاه گوئی دستی مجهول، همهٔ اشیاء، کلمه‌ها، حرفها و اسمهارا فوج به‌فوج و صف به‌صف ازسرزمین بی‌نامیها و تاریکیهای گم شاعربا خشم وعصیان وعذاب چون اسیران رها رها شده بیرون می‌فرستد، شاعر آنها را از جاده‌ای نهان عبور

۱،۲ - از: «نشانی وکلید».

می‌دهد تا به‌قلمرو ضمیر آگاه خود می‌کشاند. آنجا شاعر فقط این فوجها وصف‌ها را به‌میل خود متلاشی می‌کند، هریك را به‌سوئی روانه می‌کند و درجائی مخصوص می‌نشاند، کارشاعر شناختن آن جادهٔ نهان است. به‌این‌ترتیب او بدواً راه پیمائی دشواری را در ظلمات آغاز می‌کند وخطرها وسنگلاخها و تاول‌هایش را به‌جان می‌پذیرد. تنها شاعراست که شیفته ومسحور چنین ظلمت‌پیمائی‌های گمراه‌کننده‌است. اوست که سرگشتگی عاشق‌واری را درجنگلهای ظلمانی زبان به‌خاطر لذتی که با دیگران بیگانه است، دنبال می‌کند.

نادرپور دراین مقام، خود را چون «باغبان پیر رنجوری» می‌بیندکه خوشه‌های انگورش را «ازاشك چشمان نور بخشیده» و «باخون آن شاداب» شان کرده و از رنجی‌که برای پروردنشان برده است «پشت را چون چفته‌های مو دوتاکرده» است:

اگر در دانه‌های نازك لفظم
و یا در خوشه‌های روشن شعرم
شراب و شهد می‌بینید، غیر از اشك و خونم نیست ...
مرا هر لفظ فریادی است کز دل می‌کشم بیرون ...

(شعر انگور)

ریخت شعر

شعرمحصول ذهن‌است، وازهمان ساخته‌شده است، شرایط کشف و بروزش مثل برق وباد، تند و بی‌فاصله و فوری است. به عبارت دیگر می‌توان گفت که، شعر یك صاعقهٔ اندیشیده شده یا یك‌اندیشهٔ صاعقه‌زده است:

به‌هرحال چون دست اندیشه به‌نحوی دراین کار دخیل است، همیشه یك‌فضای اخلاقی یا فلسفی آنرا دربرمی گیرد، و دراین پله، شعر به‌طور جداگانه یك طریقهٔ فکرکردن و طریقهٔ احساس کردن به‌ما ارائه‌می‌دهدومهمتراز همه، شیوهٔ دیگری دراختیارما می گذارد که می‌توان آنرا جذب رندانه نامید، یعنی‌رندانه جذب کردن آنچه که در دسترس ما نیست.

چنین شعری وقتی لباس یك فکر می‌شود، بیانیهٔ آشکار و صریح آن فکر نیست و درمقام بیان‌آن، لانه‌ای از شك برای خود می‌سازد و با این‌وسیله، روزنه‌ای برای بازگشت به خودش نگاه می‌دارد، زیرا هراس آن داردکه‌درکار دفاع‌ازاندیشه یاعقیده‌ای،

شعر بودنش فراموش بشود.

با این توضیح و از این نقطه نظر، بدواً سه عامل را در شعر می‌شود کشف کرد که به گفتهٔ آلن بوسکه، میوهٔ غریزه و حساب، و نبوغ و تدوین است:[1]

۱- تأثیر از زیبائی که نشانهٔ اعتدال و راحتی است و قابل تعریف نیست، یعنی احساسی که خالی از اغراق‌های متصنع و جنبه‌های نامعتدل است، و تکلفی پیش نمی‌کشد.

۲- آهنگ و وزن که موسیقی سیال هر مصرع است.

۳- لذتی آنی و ناگهانی که از یك ابداع موزون، از سازش خوش‌آیند دو عامل اول، پیدا شده است و تصویر و تصوری را شکل داده است. یعنی آن رشته کلماتی که در کنار هم با ریختن در یکی از بحور، آهنگین شده‌اند.

این سه مورد توقعی است که، در قدم اول، از یك شعر خوب داریم، اما بلافاصله در قدم دوم، از یك شاعر خوب - کسی که با این سه عامل در آمیخته است - سه توقع بزرگ می‌توان داشت:

۱- در بیان عروض تبحری انکارناپذیر داشته باشد، آگاهی علمی به وزن‌ها، شناخت تنوع بحور و تناسب فضای هر کدام، ممنوع‌ها و مجازها، و دارا بودن بیانی کمال‌یافته که در آن واژه‌ها با توجه به میزان عروضی آنها و با رعایت نظام تثبیت شدهٔ کلمات

۱- سن‌ژون‌پرس (شاعران امروز).

به‌کار روند، که مآلا به‌خلق آهنگ‌های غیرعروضی و کاربرد آنها و کشف طبیعت ریتم کمك می کند.

۲- متفکر باشد، نه‌اینکه کار فیلسوف یا دانشمند را انجام دهد، بلکه اندیشه‌ای را در شعرش تعقیب کند و در طی آن جوابی مأنوس برای اضطراب‌های همیشگی بشر تهیه کند، جوابی که‌مشروح و تکنیکی و فنی نیست (چون چنین کاری درخور خبرگان فلسفه و دانش است) و بدینگونه دنیائی مطابق میل شخصی‌خودش خلق کند و به‌آن بیندیشد.

۳- برای کار خویش یك قیافه و یك چهرهٔ مشخص بسازد. یعنی اینکه شاعر برای خودش یك نمودار و وضع اجتماعی یا غیر اجتماعی و یا حتی ضد اجتماعی را که **در نهاد اوست** در شعرش حفظ کند، این وضعیت را می‌تواند در داخل اجتماع، خارج از آن یا درمقابل آن اختیار کند ونتیجه اینکه شاعر همواره، درزمینهٔ فکری مشخصی به‌صورت یك مثال یا یك مظهر، در ذهن‌ها و دهان‌ها جلوه نماید. لذا در محیط شعرش احتیاج به یك قلمرو دست نخورده دارد. **حافظ** تصویر قرن خودرا ازمیان اضطراب و ناامنی وتباهی‌دیده است، **سعدی** با دید دیگری از زندگی، شاعر عشق و وعظ وتجربه و تربیت شده است. **بودلر** رنج عدم ارضاء واقناع‌را درآینهٔ‌زمانش‌دیده، **رمبو** عصیان‌آورده‌است، وبالاخره در قرن بیستم، مایاکوفسکی، والری و نیما هرکدام در مسیر شاعرانه‌ای دربارهٔ سرنوشت انسانی و شرایط حیاتی به‌همین شکل

یك شیوهٔ تفکر و یك وضعیت نمونه‌ای گرفته‌اند.

مفهوم این مطلب این نیست که شعر برای به‌تحقق رسانیدن یك مسئله یا وضعیت اجتماعی به‌کار رود، بلکه وضعیت اجتماعی نباید جدا از شعر باشد و هنرشاعر را معاف بدارد، برای یك‌شاعر خوب، پیوسته تعادلی طبیعی و غیرارادی بین آنچه‌که می‌نویسد و آنچه‌که در خودش هست برقرار می‌شود و همهٔ حرفها در پیش او آنچنان خود به خود جریان پیدا می‌کند که‌گوئی قطعهٔ شعر، شاعر است. وبدین‌ترتیب **رمبو** خود یك «زورق مست» می‌شود و **سعدی** قلندر و خانه به‌دوش در اولین بیت قصیده‌اش، حلول می‌کند‌که:

به‌هیچ یار مده خاطر و به‌هیچ دیار
که برو بحر فراخ است و آدمی بسیار

شکل شعر دراین‌پایه به‌قدری تکامل یافته است که تنها شکل ممکن به‌نظر می‌رسد، اصالتی غیرقابل تردید و لزومی مطلق‌دارد، چراکه‌شعرباید خودرا بدان‌گونه ابراز داردکه‌گوئی‌به‌سبب وجود عاملی مطلقاً لازم بوده است‌که به‌همان‌گونه شکل بگیرد.

شعر نادرپور را باید باچنین توقعاتی برداشت کرد. شعر او توقع اول مارا، باگامی‌که از اینجا برمی‌داریم، سیراب‌می‌کند. توقع دوم و سوم را در چارچوب تم‌ها و اندیشه‌های مختلفی که ذکرکرده‌ایم، سیراب شده می‌بینیم.

چنین شعری از دوکار پرهیزدارد و یا به‌بیانی دیگر، از دو چیز خودرا دوروحفظ می‌کند:

۱- از تعریف شدن.

۲- از غرق شدن درخود.

نمی‌خواهد برایش تعریف پیدا شود، چراکه‌خود تعریف است، برهمه‌چیز گسترده می‌شود، به‌ناشکافته‌ها دست می‌برد و در این کار به‌مرز وحدی قانع نیست، چون باید حرفی مافوق شعر پیدا شود که شعر را در شعاع مغناطیسی خود بگیرد و درآنصورت تعریفی برایش پیدا شود، اما شعر خوب از توقف در چنین مرزی پرهیز می‌کند و مدعی است که اگر حرفی مافوق او پیدا شود باز خود اوست، لذا اینگونه‌شعردرکادر یك تعریف نمی‌گنجد وبه‌همین‌دلیل شعری نیست که در خودش غرق شود بلکه طمع این‌را داردکه بر همه چیز دامنه‌گیرد و پهن شود. و اعجابی می‌گستراند که خود او همواره ستایشگر آنست. شعرکه تحسین کنندهٔ اعجاب خویش‌است ناچار نمی‌تواند به‌خاطر شعر بودنش، تنها درمصراعهایش سقوط کند. وازحرف محیط وزمانش‌غافل‌باشد. همانطورکه‌نمی‌توانست درمقام بیان یك فکر، لانه‌ای از شك برای خود نسازد و روزنه‌ای برای بازگشت به‌خود فراهم‌نیاورد چراکه درآنصورت نیزبه‌خاطر بیان یك فکر، شعربودنش فراموش می‌شد.

سرمهٔ خورشید تلاش معتدل این حرف است، یعنی اینکه لذت ما را بین دوقطب **شکل** و **محتوی** در نوسان نگاه می‌دارد. خواننده را درست درمرزی می‌نشاندکه درشعاع تأثیر مساوی دو قطب قرارگیرد، اما حد این‌تساوی درسطحی است که خواننده‌ای

هم که شیفتهٔ فرم است بر این مدار لحظه‌ای می‌پاید و با لبخند رضائی می‌گذرد. نادرپور از **شکل** همان اندازه توقع دارد که از **محتوی**، این توقع دوگانه اساس و اصالت کار اوست، درعین تفوق شکل در تلاش تفوق معنی است. و باید گفت که آشتی دادن این دو، به‌طرزی که هر کدام توأماً در اوج اعتلا باشند کاری مشکل و گاهی غیرممکن است. زیرا هریك ازاین دو عامل برای تفوق خود دیگری را پس می‌زند و نفی می‌کند، به همین جهت نتیجهٔ تکیه و اصرار روی یکی از این دو، همیشه قربانی کردن آن دیگری است.

اما نوع دیگری از شکل را می‌توان مورد گفتگو قرار داد که عبارت از **ریخت کلی** و ترکیب جمعی یك قطعه است که جنبه‌ای تشریفاتی دارد و همیشه باعث برجسته کردن محتوی و معتبر ساختن اثر آنست و با کمك تغییر زاویهٔ دید، ایجاد فضاهای مختلف، تعویض اشخاص و نتیجتاً، به‌وجود آوردن چند تم گوناگون و به‌هم آمیختن متناسب آنها ایجاد می‌شود، و بحث آن درحوصلهٔ این مقال نیست.

به‌هرحال شاعر سرمهٔ خورشید، دو قلمرو مساوی که گهگاه اندك نوسانی می‌گیرند برای شیوهٔ کار و بیان از یك طرف (که خود بهره بردار، مدافع و مالك آنست) و برای محتوی و مقصود (که مردم سهیم و ذینفع‌اند) از طرف دیگر، در شعرش به‌وجود آورده است. این بدان جهت است که شاعر در انتقال مقصود خود به‌تعداد بیشتری خواننده و تفهیم و ارضاء آنها اصرار می‌ورزد و به‌خاطر این خواننده‌هائی که نگاهشان را به کار او دوخته‌اند، نوعی کار

خود را بار می‌آورد تا اجازه دهد انتقال اندیشه، در صافی و روشنی‌اش بدون پیچیدگی صورت گیرد، این‌حرف در مقام شدت خود شاید هدف یك نثر ویا حتی یك نثر نیالوده و پاك باشد. چرا که در نثر همیشه محتوی ومقصود برشیوه غلبه دارد، و نثر جوهر ذاتی‌ومادیش‌را در مفهوم بودنش از دست می‌دهد. اما شعرتوقعش کاملا مخالف است، درشعرمحتوی هرگز نمی‌تواند ونباید برقالب غالب آید، حداکثر سازش این دو در یك شعر خوب تاآنجا است که قلمرو مساوی داشته باشند. خود شاعر اقرار می‌کند - وچون در این‌جا گناهی در بین نیست بهتر است بگوئیم اعلام می‌کند - که:

«من وقتی شعر می‌گویم، دوقسمت می‌شوم: یك قسمتم مال خودم‌است ویك قسمت هم متعلق به‌موجودی است نامرئی، سمج، فضول، پرتوقع ومداخله‌گر که درکنارم می‌نشیند وباطمع من‌جدال می‌ورزد. گاهی ازآنچه می‌سازم قیافه بشاش و راضی‌یی نشان می‌دهد (و دراین‌موقع من‌سرشار از اقناع وارضاء هستم) وگاهی قیافهٔ شکوه‌آمیز ومغبونی به‌خود می‌گیرد و این وقتی است‌که من خودم سرشارم و بهترازهمیشه و بیشترازمورد اول راضی شده‌ام و به‌خاطر آنچه که ساخته‌ام احساس غرور و افتخار می‌کنم، اما به‌هرحال‌نگاههای گله‌مند اومرا ازآن قلهٔ غرور وازآن‌اوج‌ارضاء و لذت شخصی‌ام ناچار به‌پائین می‌کشاند. چون برای من‌آنچه که

مهم است، راضی کردن همین موجود متوقع مداخله جو است.
به همین سبب بلافاصله آنچه را که ساخته‌ام با نظر او و به‌نفع او
تغییر می‌دهم و اصلاح می‌کنم، چراکه واقعاً عزیزش می‌دارم. من
اسم این موجود را «نماینده خلق» نامیده‌ام. من با این نماینده همیشه
تفاهم داشته‌ام، با شروع ساختن هرشعر بلافاصله می‌بینمش که با
قیافه‌ای مهربان در کنارم نشسته است و از طرف موکلینش مأمور
کنترل من شده است، با وجود دفاع سمجی که از قوهٔ فهم موکلین
خود می‌کند معذالك هیچ زمان موردی پیش نیامده است که تا آن
اندازه متوقع باشد که تمام وجودم وحتی آن نیمهٔ متعلق به خودم‌را
هم قربانی فهم مردم کنم[1].»

من این نماینده را در سراسر آنچه که از نادرپور خوانده‌ام
دیده‌ام که قلم به‌دست گرفته در همان لحظهٔ ساختن، ساختمان شعر
را تغییر میدهد. ولی این آدم قلم به‌دست نامرئی، نمایندهٔ مردمی
است که خود آنها برگزیدهٔ طبقاتی پائین هستند. یعنی در این‌جا یك
انتخابات دو درجه‌ای صورت گرفته است ولی به‌هرحال باید اقرار
کرد که این نماینده یك «نماینده تحمیلی» است که گاهی هم موکلین
خودرا فراموش کرده است، یا تطمیع شده است ویا حرف خودرا
نتوانسته است به کرسی بنشاند. قطعات فالگیر، ستارهٔ دور، ناشناس،
نامگذاری، نگاه، گل‌ماه وچند تای دیگر در چنین مواقعی به‌وجود

۱- از: میان حرفها.

آمده و اوج شاعرانه یافته‌اند که نشان می‌دهد که شاعر در پی رضایت خود بوده و به خواننده‌های نخبه‌تری نزدیک شده است و گاهی برخلاف گفتهٔ شاعر، این نماینده توقع خود را آنقدر بالا برده است که تمام وجود شاعر را وقف ارضای خود و مردم کرده است. در همین موقع است که مثلا قطعهٔ «کینه» به‌دل من نمی‌نشیند زیرا زبان شعر در آن گم و یا فراموش شده است و همینطور قطعه «نیاز» که به توقع من خدشه می‌آورد. تا با انتظار شاعر چه معامله‌ای کند؟

نادرپور فصاحت و طمطراق را دوست ندارد و شعر امروز را از آن مبرا می‌داند، زبان‌بازیهای پرتکلف را، که سیاست‌بازی رندانه‌ایست، ارزانی آنهائی می‌داند که می‌خواهند فصاحت‌های بی‌روح و صنعت‌های خشك معانی و بیان را، به‌جای شعر امروز به‌خورد مردم بدهند.

«من، شاعر نسل و روزگار خویشم، «زبان» و «محتوی» شعرم را از یك‌دیگر جدا نمی‌دانم و جدا نمی‌خواهم، دوست می‌دارم که آنچه از این‌دوران احساس می‌کنم در زبان رایج همین دوران تجلی کند. زیرا «مضمون» و «قالب» شعر کودکان توأمند و با هم پدید می‌آیند.»[1]

و درجای دیگر:

«هرگز برای اینکه «نوپردازی» کرده باشم، در قالب سخن

۱- از: نشانی وکلید.

دست نبرده‌ام ... «قالب طبیعی» را به تکلف دگرگون کردن شاید عملی «شاعرانه» بنماید. اما کاری «صمیمانه» به شمار نمی‌آید.»

به‌دنبال این صمیمیت وقتی «سرمهٔ خورشید» را ورق‌می‌زنیم، با زبان امروز، زبانی راحت، روبرو می‌شویم. مصرع در اینجا قالب بی‌طراوت «افاعیل» نیست که در زنجیر تعهد و تکلف و زیر بار «صنایع‌بدیع» ناله‌ای‌خفیف سردهد. دراینجا هرمصرع کاروان باشکوه سیلابها است که معانی‌شان‌را بدنبال می‌کشند و چاووش زبان این زمان‌را می‌خوانند.

هر بند شعر چون سفرهٔ رنگینی پهن می‌شود، و پشت سرهم ظاهر می‌شوند و غالباً به‌آرامی و راحتی یك خطابه یا ادعا نامه ادامه می‌یابد - این سادگی و زلال به‌این‌جهت است که تصویرها و کشف‌ها و استعاره‌ها نمی‌خواهند تنها وسیلهٔ ساختن یك‌شعرباشند بلکه غالباً لطف عالی یك نثر را در حالت نیالوده و پاکش ابراز می‌دارند. این مصرعها خارج از ارادهٔ شاعر شکلی ساده یافته‌اند که‌گاهی هم ابهامی در آنها نهفته است ولی در هرصورت بدون اشکال ومعما به‌ذهن‌خواننده می‌نشینند چون در لباس یك نثرخالص نیز غیر از این‌صورت ابراز نمی‌شوند و این‌جا برحسب نیاز، صوتی‌وآهنگین‌شده‌اند، اما درجای‌طبیعی‌وهمیشگی‌خودنشسته‌اند:

دلم پراست ولی دیده‌ام زاشك تهی‌است
چه آفتی است غمین بودن و نگریدن

چند عامل زبانی

در «سرمهٔ خورشید» آنکه می‌نویسد، باآنچه می‌نویسد یکی است، و آنچه‌که باآن می‌نویسد باآنچه‌که برای آن می‌نویسد یکی است، این‌وحدت به‌نحوی است که شعر پس ازآنکه، از همه چیز حرف می‌زند و ازهرچیزمی گذرد گذار آخرین وحرف آخرین‌را به خود شاعرمی کشاند واین‌شیوهٔ معمول وفرم بیشتراشعارشاعراست که «برستون بسته» را به‌عنوان آخرین محصول آن می‌بینیم، معنی این حرف این نیست که شعر شاعر در «من» او غرق شده است، بلکه بدینگونه که شاعر سرمهٔ خورشید از خودش حرف زده است درحقیقت شخصیت وجودی خودرا چون نقش پیکره‌ای سنگین بر روی شعرو دنیای خارج انداخته است. **بودلر** می گوید «شاعرفقط خودرا می‌نمایاند»وشعرجزاین‌نیست که شاعررا باآنچه‌که‌در دنیای بیرون خود تماشا می کند یك جا در بر گیرد.

علاوه برنحوه‌های بیانی، باید جنبه‌های دیگری‌را نیز درنظر داشت ازقبیل‌موسیقی‌الفاظ وعواملی که مشخص کننده ترکیب کلام شاعراست. دراین‌قسمت صحبت از ذوق خاص شاعر در بازی با

زبان، ونکات صرفاً هنری وفنی‌است که از نقطه‌نظرهای زیر بدان اشاره می‌کنیم:

۱ـ تسلط بروزن و تغییرپذیریهای آن وتنوع دادن به پیکرهٔ داخلی بحور برحسب اینکه درقطعه شعرجنبه‌های توصیفی آن قوی باشد یا اینکه تکیه روی رسا بودن بیان یك اندیشه و فکرگردد، شاعر بحورکوتاه وکم استعمال و یا بحور بلند انتخاب می‌کند. قطعات «پائیز» و «فریاد» نمونهٔ خوب این‌انتخاب‌اند، وگاهی‌چند وزن مختلف را در یك قطعه به‌هم می‌ریزد (شعر انگور) تا نتیجهٔ دلخواهش‌را درآن میان بهتربگیرد، تا دقت بیشتری را روی‌آنچه که اصرار می‌ورزد وتکرارمی‌کند جلب‌کند و پیدا است‌که اینکار از سرآگاهی انجام گرفته است. چنین‌کاری در شعر امروز عجیب نمی‌نماید چون به‌هرحال تحول شعری این زمان از یك حیث، با نزدیك شدن شکل‌آن به‌نثر شروع شده است و لذا شاعر را می‌بینیم که‌گاهی شعرش‌را دربست به‌سوی یك نثر خالص هم‌گرایش داده است و قطعه «لذت» را با شیوهٔ آزاد و به‌شکل منثور ساخته است که ازنوعی‌هم‌آهنگی، نوسان واستیل بیان برخوردار است وشعر موفقی‌است.

چون به‌هرتقدیر، امروزشعر به‌نثر یا شعرمنثور به‌وجودآمده است. این‌کار یا غریزه‌ایست به‌سوی صافی و سادگی و یا طغیانی است برعلیه قراردادهای شعری: عروض‌وسایر قیدوبندهای زبان.

و درست از اینجا باید شعررا از نظم جدا کنیم و عوامل شعر نورا در نثر جستجو کنیم و این بحثی است که از حوصلهٔ این مقال بیرون است.

نادرپور موسیقی دقیق مصرعهارا به‌خاطر آهنگین کردن آنان همیشه رعایت کرده و از سکته‌های مجاز شعری خیلی به‌ندرت استفاده کرده است مگر درمواقعی که آن سکته مجاز در کار آهنگین کردن بیشتر مصرع کمک کند ویا اینکه روی مطلبی و کلمه‌ای تکیه کند تا آنرا برجسته‌تر نشان بدهد.

من آتش روانم ، من آتش ترم

(قطعهٔ مناجات)

چون قلب گرم دریا برساحل اوفتاد

(از قطعهٔ شامگاه)

کم و زیاد کردن هجاها و بالاخره نوعی بازی صوتی با صداها و حروف بی‌آنکه از شدت معنی مصرعی بکاهد گوش را به‌گرمی نوازش می‌دهد، آوردن حروف مشابه که صدا و احساس مخصوصی‌را درانسان برمی‌انگیزند گاهی اوقات به‌طورغیرارادی زیاد می‌شوند وخود به‌خود می‌آیند، اما به‌هرحال لزومی در تولد خود به‌خودی آنها دخیل بوده است. و به‌این ترتیب روی یك معنی یا فکرواحساسی که درشعرمطرح است انگشت می‌گذارند، وتکیه

می‌کنند بدون اینکه به‌چنین قدرت فریبنده‌ای که دراین‌مواقع به‌معنی می‌دهد اشاره‌ای بکند:

بردهٔ پیرم که برده‌ام همه بردوش

(از قطعهٔ برده)

بوی بنفشه‌های بیابان را

(از قطعهٔ برف)

درگریه‌های گرم وگوارایش

با خواب و با خیال تو خوکردم

(ازگهواره تاگور)

ظلمت فرا رسید و نسیم از نفس فتاد

(چشمها و دستها)

این مصرعها با طنینی که از تکرار حروف گرفته‌اند، میعان یافته و سیال شده‌اند و جنبه‌های عاطفی‌یی را که منظور شاعراست به‌احساس ما نزدیک می‌سازند وتقویت می‌کنند.

۲ـ آنچه‌درترکیب کلام‌مشخص‌کننده کارشاعراست: حذف واژه‌های‌غیرلازم- استفاده‌ازکلمات‌ندا، تأثیرونقش‌افعال، وحدت اشخاص دربیت، تعویض اشخاص در قطعه ـ تکرارها و ... نتیجهٔ این دقت‌ها چیست؟

ـ حذف واژه‌های غیرلازم و استفاده از کلمات ندا،

لحن قاطع و صریحی به‌مصرع می‌بخشد، تشخیص واژه‌های غیرلازم خود از ریزه‌کاریهای هنر شاعر است و تا حدودی به‌شیوه و سبك او ارتباط دارد. اما به‌هرحال ضرورت حذف آنها انکارپذیر نیست زیرا سربار مصرعند، پیش از این نیز اشاره کردیم که شاعر سرمهٔ خورشید چگونه برای تصفیه یك مصرع و روشنی بخشیدن به آن تلاش می‌کند تا شعرش را یکدست، بی‌زائده و صاف ارائه دهد.

کلمات ندا جای گفتگوئی را برای مصرع باقی نمی‌گذارند می‌برند و قطع می‌کنند:

آه، ای شب بزرگ تو در من رسوب کن!

و گاهی اوقات واقعیت چیزی را کـه درعمل واقع نشده با یك ندا حقیقت می‌بخشیم و آنرا روبروی خود می‌نهیم:

ای حوری برهنهٔ باغ خیال من
پر باد از تو ساغر شعر زلال من!

(طرح)

و گاهی برعکس حیرت را نشان می‌دهد که واقعیتی را انکار می‌کند:

– «آه، دیوار...»

تو گفتی.

(گل ماه)

نادرپور در سراسر اشعارش از این امکان به‌ویژه از «ای»

برای گریز، قطعیت دادن، غافلگیر کردن، بازکردن فضا، تمام کردن، ناتمام گذاشتن، ختام دادن و ... بسیار زیاد استفاده کرده است و غالباً به‌این‌وسیله یك تصادم و یا یك حرف غیرمنتظره برای ختام شعر ذخیره می کند («بیم سیمرغ» و بسیاری نظیر آن).

افعال در اینجا افعال تنبلی نیستند که بیهوده در مصرعها بنشینند تا کلمه‌های دیگر نقش خودشان را بازی کنند، چون شاعر تقریباً همه‌جا از آوردن افعالی که بی‌تأثیر باشند دریغ کرده است چراکه در بعضی مواقع است که وجود افعال بیهوده می‌نماید. مثلا آن قسمت از اشعار شاعر که ترکیب طرح را گرفته‌اند تماماً خالی از فعل‌اند زیرا نیازی بدان نبوده است و به‌همین جهت شعری عصاره‌ای وخالص‌شده‌اند. «بزم»، «قم»، «میدان» از این‌قبیل‌اند:

شب چون‌گلی سیاه پرافشانده در فضا
باران ریز ریز
عطر اقاقیا
بر بازوان چرب درختان روبرو
خال چراغها
ساق سپید و لخت زنان چون‌گلوی قو
در پیش چشم من
در پیش پای من
خمیازه‌های من

(میدان)

معذالك به‌مواردی هم برمی‌خوریم که شاعر ضرورت حذف کلمات زائد و افعال بیهوده را فراموش کرده است: فرضاً اگر فعل «است» را از دومصرع زیربرداریم نه‌تنها هیچ حادثهٔ ناگواری رخ نمی‌دهد بلکه می‌توانیم با استخدام کلمه‌ای دیگر به‌جای آن شکوه بیشتری به‌مصرع بدهیم:

دل تو مرده صفت خاموش است
دل من پرتپش از سوداها است

درمقابل شاعررا می‌بینیم که متوجه اثر **تکرار به‌جای** کلمات و یا افعال نیز هست، این تکرار گاهی نقش تقویت حرف و هدف شعر را بازی می‌کند و به‌معنی آن شدت می‌بخشد:

زگیر و دار عبث رنجور
ز پیچ و تاب عبث خسته

(از قطعهٔ فریاد)

وگاهی نقش تأکید را:

تو ای شب، ای شب بی‌فریاد!

و یاکار توضیح و تأکید را با هم انجام می‌دهد:

من استخوانم، من پاره استخوانی چند
کـه دستی از بدن گرم شب بریده مرا

و بالاخره نشان دهندهٔ خود تکرار است که استمرار و دوام امری را می‌رساند:

آنقدر خواند و خواند که زاغان شامگاه
شب را ز لابلای درختان صدا زدند
(از قطعهٔ فالگیر)

بیت نادرپور معمولا مستقل و واحد است . به‌ندرت اتفاق می‌افتد که دریك مصرع یا یك بیت، اشخاص مختلف ظهور کنند واعمال مختلف انجام شود، بیتهائی که اخیراً مثال آورده‌ایم خود نمونه‌ای از این حرفند. بنابراین آنچه که دربارهٔ تعدد اشخاص در شعر و تعویض آنها می گوئیم منظور از اشخاص یك قطعه است نه فاعل‌های افعال یك بیت یا یك‌بند.

عوض کردن اشخاص شعر، شعررا حرکت‌می‌دهد وزندگی می‌بخشد، عوض کردن شخص آهنگ وسرعت بیان‌را عوض می‌کند و موجب تنوع می گردد، فضای تازه‌ای به‌وجود می آید. در اینجا فاصلهٔ زمانی و مکانی‌یی که به‌این وسیله بین دو قسمت قطعه ایجاد می‌شود ابتدا تولد حرکتی‌را درشعر آغاز می کند. اشخاص عوض می‌شوند، درفاصلهٔ بین‌دوبیان، شعری ننوشته ونگفته حیات می گیرد، شعری که ساکت وپنهان و توداراست وهنوز افشا نشده است‌ولی‌مژدهٔ طلیعهٔ آن‌درصفحه جان گرفته، درچنین‌فضا وفاصله‌ای است که شعر تولد می‌یابد، یعنی **شعری بالقوه** موجود است، اما هنوز سربسته و ناشکفته مانده است. بنابراین در شرایطی که زمینهٔ یك مطلب در قطعه ، قطع می‌شود، انتظاری شیرین ، خواننده را

به‌سوی کشف آن شعر پنهانی و نشکفته می کشاند و بدینگونه اندیشه‌ای که درقطعهٔ شعراست برجسته نشان داده می‌شود. دراین جاکار مهم و اصلی شاعر ترکیب و به‌هم ریختن متناسب قسمت های مختلف قطعه است و نبض شعر درهمین‌جا می‌زند. قطعهٔ «نامگذاری» یکی ازاین نمونه کارهای شاعر است.

جهان رنگین تصویرها

شعرامروز در دنیای استعاره‌ها مشخص ومتمایز می‌شود، از لحاظ موزیك، علم بیان، وحتی فلسفهٔ شعری: شعرهای بزرگ و عالی امروز باخصوصیت ایماژ و استعاره برجسته شده‌اند. تلاش برای تعریف استعاره کار عبثی است، آن‌چنان کـه کوشش برای تعریف خود شعر بیهوده است. چون دراین‌صورت پای خود را در شن‌ها و ماسه‌های عبور ناپذیر نهاده‌ایم . توضیحات و تشریحات تکنیکی و فنی پیش می آیدکه سرانجام در پیچ‌وخم‌های آن، شعر، استحقاق تعریف ناپذیر بودنش‌را از دست می‌دهد وتازه دراین‌جا نیز ناچار ازکنایه‌ها واستعاره‌ها و قیاس‌ها وسمبل‌ها مدد خواهیم جست و به‌این ترتیب ازآنچه‌که درمقام تعریف آنیم برای خودش استفاده می‌کنیم یعنی از استعاره با استعاره حرف می‌زنیم.

ولی باکمك گرفتن‌ازحواس خود می‌بینیم که چیزی درگوش ما زمزمه‌ای طنین‌وارکرده وچشم مارا نوازش‌داده است و بالاخره

لذتی گذرا و سطحی که به جائی هم استوار نیست در تن ما نشسته است .

بر شیشه عنکبوت درشت شکستگی
تاری تنیده بود
الماس چشمهای تو بر شیشه خط کشید

(از قطعهٔ نگاه)

به‌هرحال استعاره و تصویر برخورد تصادفی دوکلمه یا دو ترکیب ناسازگار نیست بلکه نوعی سازش پنهانی آنها را به هم پیوند می‌دهد، فی‌المثل نمی‌توان کلمهٔ «کرگدن» را با «گلاب» وفق داد و یا واژه‌هائی‌مثل «بنابراین»، «اساسی» و «مقتضی» را درشعر خالص داخل کرد. زیرا جای استعمال آنها در زبان مباحثه است. اصولاً بعضی واژه‌ها هستند که مانع اوج شاعرانهٔ یك بیان‌اند، معذالك دیده‌ایم بعضی که‌امروز شعری می‌سازند کلمه‌ها وترکیباتی مهجوروغلیظ را به‌طورناسازگاری درشعرشان‌می‌آورند که یکباره تمام قطعه‌را سقوط می‌دهند وخیال یا ادعا می‌کنند که به‌این‌ترتیب موجودی وحشی را به‌زنجیر کشیده‌اند، جای حیف و دریغ است.

شعر نادرپور جهان رنگین تصویرها و استعاره‌ها است ، بیش از این نیز گفتم که قلمرو حساسیت او تمام دنیای خارج از خود اوست . لذا نگاهش از نزدیکترین محیط دور و برش ، از «لانهٔ چشم» کودکش که «چون تخم کبوتر»، «مردمکهای کبود»ش

را بسترداده‌اند تا دورترین مرزهای نیالوده این جهان نقش برمی‌دارد و عرضه می کند.

سرمهٔ خورشید معراج بیان این نقش پردازیها است. اگر روزی تصویر ماه و ستاره را در آبها می‌دید و با شیوهٔ بیان آن روزش -که هنوز جاده‌های دراز کمال را بدینگونه نپیموده بود- می‌سرود:

درآب برکه تند شود قطعه قطعه ماه

و آن قطعه‌های شسته به‌هم یابد اصطکاک

(رقص اموات - چشمها و دستها)

امروزهم نگاهش با همان صمیمیت برداشت می کند، ولی او گونه‌ای دیگر می‌سراید:

اما من آن ستارهٔ دورم که آبها

خونابه‌های چشم مرا نوش می کنند

(ستارهٔ دور - سرمهٔ خورشید)

و اگر امروز درغروب می‌بیند که:

کندوی آفتاب به پهلو فتاده بود

زنبورهای نور ز گردش گریخته

(سرمهٔ خورشید)

دوازده سال پیش نیز سروده بود:

نمای قریه در تاریکی شب
چو کندوئیست بر پهلو فتاده
(چشمها و دستها)

بنابراین پیداست که از همان هنگام، تصویر و استعاره‌ای تمیز و پاک که در او زاده شده‌اند و خصوصیت خودش را دارند او را تا به‌امروز رها نکرده و با او زیسته‌اند، این نتیجهٔ هر مالکیتی است که آلودگی غصب نیافته است. و هنوز او را می‌بینیم که غرق جهان خلقت، هرصبح و هرظهر، سرگرم کار خویش است، کائنات را می‌کاود و درخویش کائنات دیگری می‌آفریند و خستگی نمی‌پذیرد:

هرصبح چون زبان تر و خشک برگها
از نیش ناگهانی زنبور آفتاب
آماس می‌کند
تهران چون کرم پیر
در پیله‌ای تنیده ز ابریشم غبار
دردی نهفته در دلش احساس می‌کند

هرظهر، چون زبان تب‌آلود برگها
طعم شراب تلخ وگس آفتاب را
احساس می‌کند
من همچو کرم پیر

در پیله‌ای تنیده ز ابریشم خیال
از هوش می‌روم
شعری نگفته در دلم آماس می‌کند

***

کلی و ساده

به‌این‌ترتیب و باتوجه به‌آنچه گذشت نادرپور را از چند نقطه نظر سرجای خود می‌نشانیم:

۱- از لحاظ شیوهٔ بیان:

الف - نادرپور به‌سبب آشنائی به وزن‌ها و بحور و تسلط به‌زبان بازیگری که دارد توانسته است شکلی ازشعر امروز را که درجامهٔ چهارمصرعی‌ها نمودار شده است تکامل بخشد، شعر در قالب بند های چهار مصرعی ابداع او نیست ولی در جادهٔ تکامل آن، او میراث‌خوار کسی هم نیست. گواینکه به‌ساحت قالب‌های دیگرهم‌دست زده‌است ولی به‌طور کلی شعرنادرپور تصور ذهنی‌خود را درلباس چهار مصرعی‌ها بروز داده‌است و از این حیث پیوندی باگذشته و وحدتی با حال دارد.

ب - در انتخاب مصالح و بیان خود (واژه‌ها، ترکیب‌ها، استعاره‌ها)، انس مردم ترازوی او است، این نه‌بدان معنی است که شعر او در شعاع انس مردم راه می‌رود، بلکه او این انس را افسار زده به‌جلو می‌کشاند و به‌این‌وسیله، همیشه باآن در ارتباط

است. به‌عبارت دیگرگوئی در شعرش دستهٔ علفی به‌دست می‌گیرد و این برهٔ انس را باخود ازسنگلاخها و حتی‌از کویرها می‌گذراند. او به‌این مردم احتیاج دارد و ناچار همیشه چند قدم بیشتر جلودار آنها نیست؛ چراکه نمی‌خواهد، زمانی برگردد و پشت سرخویش را خالی ببیند. در قلمرو چنین مراعـاتی، تلاش برای شعر اصیل گفتن وتقلید نکردن، تلاش برای خلوص استعاره و ترکیب وعلو شعری ـ ادعا، طمع، قدرت‌وحوصله‌می‌طلبد، نادرپور مدعی‌طماع وقادر متحمل چنین قلمروی‌ست. من این نوع شعررا **کلی وساده** خوانده‌ام وشعر نادرپور **کلی وساده** موفقی است.

۲ـ از لحاظ فکر و چهره:

نادرپور شعرنسل خودش را می‌سراید، نسلی که قیافهٔزمانش را درآینهٔ عصیان وسازش، پشیمانی وناکامی‌دیده است. مضطرب واندوهمند است و به‌اصول و سلامت با نگاه‌کج می‌نگرد، هوس مرگ وهراس‌مرگ‌را دارد: این‌نسل دیگربرنمی‌خیزد، یعنی عرضه وتوانش‌را ندارد، اگر هم داشته باشد ناباوری‌اش را چکارکند؟ با بدگمانی‌اش‌چه‌سازد؟ ولی به‌هرحال‌ممکن‌است تماشاگرمشتاق واحسنت‌گوی نسل‌های بعد ازخود باشد.

به‌همین جهت نادرپور، خود را جدا از چنین نسلی فریب نمی‌دهد و به‌امیدهای کاذب متصنعانه دل نمی‌بندد و ناچار شعرش را زلال و یك‌دست و بی‌آلایش می‌بینیم.

در ختام یادآوری می کنیم که شعر نادرپور منعکس کنندهٔ با استحقاق و لایق چشم‌اندازی از شعر امروز ـ کرانه‌ای از بیکرانی آن ـ وعامل تثبیت آنست و در موضعی کـه جلوه می‌فروشد چون ثقلی بدور خودش می‌چرخد و امروز تا شعاعی از دور و برش را به‌گرایش و تأثیر می کشاند و این تذکار را نیز باقی نمی‌گذارم که در تمام چند شبی کـه مسافر این دیار بوده‌ام خویش را با یکی از بهترین شعرای اندیشمند و اصیل فارسی محشور می‌دیده‌ام.

چه می‌توان گفت؟

بالاخره حرفی از حالتی، در میان مخلوطی از اندیشـه‌های صواب و ناصواب داریم که نتیجه‌اش رسیدن به این منطق است: نویسنده عاقبت‌سرنوشتی جز نوشتن ندارد و برای شاعر پایان‌دیگری جز پایان شعر نیست. می‌شود تاریخ را فراموش کرد، یعنی‌دیگران را، یا درتاریخ دیگران فراموش شد: عده‌ای بهتراز سایربهترهای این دنیا بودند، عده‌ای کشتند و یاگذاشتندکشته شوند، به‌هرحال، درکنار این‌حرکت‌ها، مردی‌هست که‌شعرهای خودش‌را می‌سازد.*

---

* مجله راهنمای کتاب، خرداد و تیر ۱۳۴۰. درادامهٔ «پیوند شعر وزندگی»

دو نوع رمانتیسم

نمی‌دانم به‌کدام اعتبار باید درباره آقای دکتر مهدی حمیدی «بحث» کرد و آنهم در کنار نیما. حال آنکه کار نیما و رسالت شاعرانه‌اش همیشه انگیزه‌های بسیاری برای بحث به‌دست داده‌است. کار نیما هر روز حرف می‌طلبد و مهدی حمیدی هر روز فراموش می‌شود روزگاری که حمیدی شعری می‌گفت و خواننده‌ای داشت، روزگار رواج اندیشه‌های رمانتیکی در ایران بود و شعر این آقا هم رمانتیسم دست و پا شکسته‌ای را تحویل ذوق‌های آن زمان می‌داد این حداکثر انصافی است که می‌شود در باره‌اش داد. **«رمانتیسم دست و پا شکسته»** از این جهت گفتم که شعر آقا در همان زمان این توانائی را نداشت تا اوج بلند رمانتیسم و حقیقت آنرا بروز دهد.*

---

* حمیدی شیرازی در تلویزیون طی چند سخنرانی به‌عادت معهود خود به نیمایوشیج وجمعی ازشاعران نوپرداز معاصرحملات تندی می‌کند، و این مقاله جواب یدالله رؤیایی‌ست به حمیدی شیرازی! که بنا به‌خواهش مجلهٔ خوشه نوشته شده است

براین گفته توضیحی می‌افزایم تا برخواننده تصوری از رمانتیسم واقعی پدیدار بشود و اختلاف آنرا باخبری از رمانتیسم که به‌حکم زمان بگوش آقای مهدی حمیدی رسیده بود دریابد.

مضامینی مانند منظر شب‌های مهتاب، سایه‌های خیال‌پرور، ترنم امواج و نجوای عاشقان، بیداری خاطرات و گذشته‌ها، جلوه آرزوها و رؤیاها، غم‌ها و سوداها، تنهائی‌ها و نامرادیها، فانتزیهای غریب؛ تصویرهای ترو تازه. پروازهای روح همراه با فرشتگان و هم‌آهنگی با خدایان، خلوت وسکوت و... اینها همه مضامینی بود که درقلمرو رمانتیسم به‌تازگی خریدار و خواهان داشت و با شور و اشتیاق خوانده می‌شد و شعر حمیدی از اینهمه فقط دستی برآتش داشت و از این جنبشی که صد سال پیش از او در اروپا بارور شده بود بیشتراز همه گستاخی‌های شاعرانه‌اش را به‌مزاج خود سازگار دید؛ به‌عبارت دیگر او با همان معیارهای شعر قدیم، با همان مصالح و همان شیوه، بی‌هیچگونه ابداعی در فرم و بیان، سر و دست اینگونه مضامین را می‌شکست و با نوعی بی‌حیائی شاعرانه می‌آمیخت تا فی‌المثل دختری را به‌عنوان معشوقه بی‌وفای خود درشعرش رسوا سازد و یا... وشعر بی‌حیا البته زود هم شناخته می‌شود(آنچنانیکه زود هم فراموش می‌شود) به‌علاوه فحش و ناسزا دریچه‌ای نیست که همیشه باز بماند.

و اگر بازهم روزنی برایش باز مانده بود، مرهون معبر پرآفتابی بود که معاصرینش بازکرده بودند . همانهاکه امروز این آقاگاهی درجعبه تلویزیون وگاهی درهوای بسته کلاس‌ها برعلیه‌شان یقه درانی می‌کند، این یقه‌درانی‌ها ازسر ناسپاسی نیست چرا که او قادر نبود برغم مزاج خویش در این‌عصر پرآفتاب پا بگذارد، برای خفاش روزن کوری کافی بود. اینها بخار مهوعی است که از تعفن مشتی عقده برمی‌خیزد. عقده‌هائی ریز و درشت که‌ضمیرآقای شاعررا آنچنان متعفن ساخته‌اندکه پس‌ازمدتها فراموش شدگی و تحمل، دستار برگیرد هیاهو راه بیاندازدکه واشعرا...

پیر شدن و ملك‌الشعرا نشدن، جوانی را برسرکراهت منظر گذاردن وعمری ناکامی‌ازمعشوقکان قدونیم‌قد را به‌دوش کشیدن، شعرگفتن وشعرگفتن وسرانجام بت نشدن و پیشوا نگشتن، مأیوس ماندن و خانه نشستن، پرواز بلند جوانها را و اوج دیگران را دیدن و... و... اینهاست آنچه شاعر را معقد می‌کنند و از انسان آدمی عوضی می‌سازند.

ازحرف اصلی‌مان نگذریم، به‌هرحال آن رمانتیسم دست‌وپا شکسته نمی‌توانست حامل بشارتی باشد، زیراکه به‌خصوص ازنظر استیل وفرم مفارقتی با هیچیك ازمظاهر شعرقدیم ایران نداشت و بدعتی را ارائه نمی‌داد هیچیك ازکلاسیك‌ها را برنیاشفت و فقط بین او و همزمانهای نوجویش فاصله انداخت و ازنظر محتوی و

بیان نیز از درونی سوخته و صادق پیامی نداشت و حال آن که رمانتیسم با بروز و تکاملش در آلمان و فرانسه، ارزشهای هنری کلاسیسیم را به‌هم ریخت. **موسه** با تمام دوستان ادبی قدیمش جدائی گرفت و در جدالی عظیم پا نهاد وچون از دردی گران شعله‌ور بود تا قله‌های بلند لیریسم بال کشید. هم درآن‌زمان کلاسیك‌ها برآشفته بودند و این ابداعات مکتب جدید را اعتبار نمی‌دادند و مؤلفین این‌آثار را به‌باد انتقاد و ناسزا می‌گرفتند.

بنابراین باز سؤال خویش‌را تکرار می‌کنم که به‌کدام اعتبار باید دربارهٔ مهدی حمیدی «بحث» کرد؟ چه تازگی؟ چه رسالتی؟ چه جرأتی...

درابتدای راه ایستادن وخویش‌را درپایان راه انگاشتن‌ثمرهٔ مغزهای علیل‌است که تصورخانه‌ای خراب دارند، هرکاری‌شهامت می‌خواهد. پیش کشیدن یك‌جنبش ونهضت ادبی‌ظرفیت می‌خواهد، استعداد می‌طلبد، باید دشمنی‌ها وناسزاها را پذیرا شد، گمنامی‌ها را تحمل‌کرد، طعن و طنزها را از سرگذرانید، به‌حقانیت خویش و دانستنی‌های درون خویش ایمان داشت و برسراین ایمان جدال کرد.

نیما چنین کرد. نیما رمانتیسم شعر فارسی را با منظومهٔ (افسانه) خویش به‌اوج کمال رسانید. رمانتیسم او دراینجا، شعری داغ، نو وصمیم ارائه می‌دهدکه درآن لرزش جانی سودا زده و

پرشور احساس می‌شود، شعری که از گذشته‌های دور و آینده‌های ناپیدای شاعر خبر می‌دهد. کودکی‌اش‌را همراه با انس و الفت و یارانش زنده می‌کند، افسانه، سکون شاعر و نسیان عظیمش را به‌هم می‌ریزد و در غم بزرگی کـه دارد، چشم‌انداز شادمانه ترین لحظه‌ها را تصویر می‌دهد و انسانی‌ترین اندیشه‌ها را بیان‌می‌کند، شاعرزمانتیك‌در اینجا‌از هرچه‌دیده وازهرچیز، ساده وسخت، صاف و یا مبهم به‌آسانی اعجاب می‌آورد بی‌آنکه قصد طنزش درمیان باشد.

آنچه من دیده‌ام خواب بوده ،
نقش یا بر رخ آب بوده
عشق، هذیان بیماری‌یی بود
یا خمار مئی ناب بوده
همرها!- این چه هنگامه‌ای بود؟،.
کوچ می‌کرد با ما قبیله
ما شماله به‌کف دربرهم
کوهها - پهلوانان خودسر
سربرافراشته روی درهم
گلهٔ ما همه رفته از پیش
آه، افسانه! در من بهشتی است
همچو ویرانه‌ای در بر من

آبش ازچشمه چشم نمناک
خاکش از مشت خاکستر من،
تا نبینی به‌صورت خموشم
من بسی دیده‌ام صبح روشن
گل به‌لبخند و جنگل سترده
بس شبان اندر و ماه غمگین
کاروان را جرس‌ها فسرده
پای من خسته اندر بیابان
دیده‌ام روی بیمارناکان
با چراغی‌که خاموش می‌شد
چون یکی داغ دل دیده محراب
ناله‌ای را نهان‌گوش می‌شد
شکل دیوار، سنگین و خاموش
درهم افتاده دندانه‌کوه
سیل برداشت ناگاه فریاد
فاخته‌کردگم آشیانه
ماند «توکا» به‌ویرانه‌آباد
رفته از یادش اندیشهٔ جفت
که تواند مرا دوست دارد
وندرآن بهرهٔ خود نجوید؟
هرکس از بهر خود در تکاپوست.
کس نچیندگلی‌که نبوید
عشق بی‌حظ و حاصل. خیالی است!

اثر نیما درآن‌زمان غرابتی‌را عرضه می‌کردکه با هیچیك‌از مؤلفین کلاسیك آن روزگار و با هیچیك از سنت های ادبی گذشته آشتی نداشت . به‌همین جهت او با انتشار افسانه سیل دشنام و ناسزاها را به‌سوی خویش جاری ساخت . اما زمان قاضی خوبی بود .

تازه شعر نیما به‌این تازگی که عرضه‌کرده بود قانع نبود و فضاهای بازتری را می‌طلبید، چراکه رمانتیسم دیگر مدتها بودکه کهنه شده بود، می‌بایست دریچه‌ای دیگر به‌روی شعر گشود وبدنبال این طلب بودکه پس ازسالها غور وتأمل وازپس عزلت‌های مدید، سمبولیزم امروز شعر فارسی‌راکشف وعرضه کردکه‌ازبرجسته‌ترین و درخشان‌ترین خصیصه‌های شعرمعاصرفارسی‌است وجای‌صحبت آن نه‌دراینجاست و نه به درد این گفتگو می‌خورد.

اکنون با این جریانهای تازه‌ای کـه در شعر مطرح است و با این‌تلاشهای‌باروری‌که درذهن‌ها می‌شود مسخره‌است که‌شاعری در سر پیری بیاید و درپای «رمانتیسم» نیم بند چندین سال قبل‌خود سینه بزند وعلم فحاشی‌را برعلیه شاعران امروز وچهره‌های خوب شعر معاصر فارسی بلندکند، به‌این آقا بایدگفت تازه‌آن لامارتینت کـه برای چاپ اول (Meditations) او جلوی کتـابفروشی‌ها صف می‌بستند امروز در ذهن نسل معاصر فرانسه فراموش شده و

خریدار ندارد چه‌رسد به تو که نخ او را هم نتوانستی بتابی.

من دست‌افشانی‌ها تلویزیونی آقارا خوشبختانه ندیدم ولی تا آنجاکه شنیدم داستان او مرا به‌یاد قصه برادر حاتم طائی وچشمه زمزم انداخت وگرنه چه انگیزه‌ای می‌توانست اورا به‌آن‌زیرزمین جلوی دوربین بکشاند تا به‌پیرمردی که در ذوق نسل جوان برمسند قبول نشسته ناسزا بگوید، پیرمرد رسالتی داشت، صادقانه آمد، عرضه‌کرد، ازعهده‌اش هم برآمد و رفت، نخواست که یك کرسی درفرهنگستان بگیرد ونخواست که درپشت تریبون دانشکدهٔ ادبیات سینهٔ صاف کند، به‌همان پوست شکاری که‌در کوههای «یوش» شکار کرده بود و درگوشه دزآشیب زیرش انداخته بود قناعت کرد، و خواست که زندگی وشعرش‌را باکوه و درخت بگذارند نه‌با دست و دستمال.

به‌هرحال و به‌عقیدهٔ من این‌بی‌انصافی‌است که نام دکترمهدی حمیدی را درکنار نیمایوشیج بگذاریم و به‌یك‌اعتبار دربارهٔ ایندو صحبت بداریم و من می‌ترسم که مبادا برای خواننده‌های ناآشنا این توهم پیش بیاید که این دو اسم درکفهٔ یك ترازویند و انوری چه خوب گفت که:

نه هرکه را ز لقب با کسی مشابهتست
شبیه اوست‌چنان چون یمین شبیه شمال

که دال نیز چو ذال است در کتابت لیك
به‌ششصدونودوشش کم‌است دال از ذال
در این معامله یك بیت «ازرقی» بشنو
نه بر طریق تهجی ، به وجه استدلال .
زمرد و گیه سبز ، هر دو یکرنگند
ولی از این به‌نگین‌دان‌کنند، وزآن به‌جوال*

---

* ماهنامه خوشه، شماره‌ی یك، فروردین ۱۳۴۲ .

فروغ

دوام حیثیت آدمی ست*

چه ضرورت غمناکی به‌من تحمیل می‌شود که در چند سطر و چند ساعت، صورت سریع او را در این احترام نگاری رسم کنم. من که زیر ضربت مرگ هستم، از او که خاطرهٔ بی‌مرگی برجای می‌نهد سخن چگونه بگویم؟ ازآن جوهر برنده و گزنده، ظرافت و بذله، نذر و نثار. وازسراین‌واژه‌های فقیر چگونه برخیزم تا ادای احترام کنم به‌انسان فروغ، که مرگ اوامروز وحشیانه مرا تصرف کرده است.

من ازکدام شاهدآغاز کنم؟ که این شواهد بدبخت، آنهمه آغاز وآنهمه جوانی‌را، اینك حضور نمی‌دهد، در پیش چشم تو، در پیش چشم من. من زیر ضربت مرگ هستم.

شاعر شکل و کلام، شاعر انقراض قراردادهای شاعرانه، و شاعر چه کوشش‌هائی برای دعوت تازگی‌ها، که استعداد نابش «شعر مستقر» را به‌حال خود می گذاشت تا به‌ادراک‌های بدوی و خودرویش وفادار بماند و ازآن وفای هوشمند و ازآن‌همه تازه، انفجاری تازه برآرد. و آنهمه ذهن تلاشکار خلاق که حجم‌های حس وعشق وغزل‌را از تو عبور می‌دهد، و درآنجا نوسان راز و شعر و تألم انسانی، به‌مهربانی، تقسیم می‌شوند و تو درحیرت فرشته و شبنم رها می‌شوی.

تصویری یگانه از زندگی و کارش بود، اما هیچگاه از سر عقده تظاهری به «شاعرانه زندگی کردن» نمی کرد. راحت بود و باز وبی گره، در دوردست‌های آن وجود نازنین آسودگی، رفتاری خاص داشت، او بسیار بود و بحران بسیار داشت. هرچند یکبار، قلبش از ملالی گم ومبهم می‌فرسود و تا این مرحله آرام گیرد، در آستانهٔ ستوه می‌نشست و در به‌روی خویش می‌بست و خدمتکار پیر و مهربانش که به‌احوال اوآشنا بود، روزها وگاه هفته‌ها در به‌روی کس نمی گشود. و او وقتی ازآن عزلت مدید، پریشان و آشفته بیرون‌می آمد، نخستین کارش آن بودکه عزیزانش‌را به‌تلفنی و دیداری بنوازد.

«من اگرمی توانستم‌شهوات راسرکوب کنم، یا بی آنکه‌خطری را پیش کشند نادیده‌شان بگیرم، گریزگاهی از شعر و سرگشتگی

برای وسوسه‌های موذی‌ام نمی‌ساختم، چراکه اشتغال هنری‌ام اذیت آنهارا معتدل می کند... اما اگر شعر گذرگاه هیجانات محبوس و موذی منست، برای خواننده‌ای که در آن گذرگاه پا می‌نهد، زیان‌بخش نیست. برای اینکه او نیز مفری برای وسوسه‌های بستهٔ خود می‌یابد و زمانی از شر نفس می‌رهد.»[1]

و وای اگر ازاین بحران با دست پر بیرون نمی آمد! عظیم‌ترین و فنی‌ترین غم‌ها را با خود می کشید و می‌دانست که به‌زودی باز باید خودرا برای عبور از آن دهلیز حرکت و هیجان آماده کند. او به این حالتش می گفت «بیماری شاد» با علائمش آشنا بود و آمدنش را از سه‌روز پیش تشخیص می‌داد و خود را مهیای مقابله می کرد. دوماه پیش اورا درچنین وضعی یافتم وقتی که به‌من می گفت: «فکرهایم را با قپان وزن می کنم، اما هیچ چیز نمی‌توانم بنویسم.»[2] و دریافتم که برای بار دوم گرفتار بیماری شادش می‌شود چرا که در آن لحظه، بررواق فراخ پیشانی او نگاه من هفت فرسخ درد را می‌پیمود.

آنك! آن حیات تنها و تودار وساکت، آن انزوای فعال، و آن رهائی بارور، وسرانجام، اینك! این گریز تند و به‌دنبالش رشتهٔ مدام ناگسستهٔ جبههٔ جوان شعر امروز، این گروه عظیم متأثر

۱- از میان حرف‌ها (یادداشت دوشنبه ۷ آذر).
۲- از میان حرف‌ها (یادداشت پنجشنبه یکم دیماه) .

و متمایل ، این گروه زنده و نوخیز، که تا یادآور اویند عزیزشان
می‌داریم و استعدادهاشان و حرارت‌های صادق وصمیمی‌شان را
می‌ستائیم، ونه آن توده‌های پیه کثیف را، که جوشش خفیف رذالت
در زیر پوستشان تمام خلقت را به‌عفونت می کشد.

پایان ناگهانی او، پایان ناگهانی کارهائی است کـه پایان
ندارند. باور نمی‌کنم، باور نمی‌کنم.

دراین روزهای آخر چه‌جوانی زنده و پرشوری ارائه‌می کرد!
شب آخرین شنبه‌اش، یعنی دو روز پیش‌ازمرگ جانگدازش، در
خانه‌اش بودیم و او در بحث و گفتگوئی کـه با فریدون رهنما
می کرد، به‌یاد دارم که آنچنان هوش وحشتناکی در کلامش به‌خرج
داد که من و طاهباز و پوران درآنسوی اطاق یك لحظه به‌اعجاب
به‌هم نگاه کردیم، و چیزهائی که گفتیم که درآن، حیرت عظیممان
نجوا می‌شد.

شب‌های شنبه ، جمع ما در خانهٔ او خانواده‌ای می‌شد، با
او ، ماها همدیگررا بیشتر دوست می‌داشتیم. و وقتی در خانهٔ من
بود، من او را به‌اندازهٔ تمام خواهرانم دوست می‌داشتم.

روحیهٔ او به‌کرم بازمی‌شد، و او کریمی استثنائی بود: «هر
گوشه‌ای از دنیا، آنکه پول دارد و از دست نمی‌دهد، به‌من توهین

می‌کند»[1] به‌ویژه لحظه‌هائی را که با هم می‌زیستیم و هنگامی که شاعران جوان‌تر را داوری می‌کرد، انگار جوانی را به‌داوری می‌نشاند، بانگاه کبوتر و دهان‌ماهی حرف می‌زد که معنای بیگناهی بود، و در سینهٔ او عصمت، مدی عظیم داشت.

آه که تحسین کسی که دیگر درمیان ما نیست چه کار ساده‌ای است! اما من اورا فراموش نخواهم کرد، وتصویر هوشمندش را در میان ابدیت‌های شادمان آنسوی دیوار، در کنار تمام کسانی می‌بینم که در گذار قرون، بشریت را به‌بلندترین درجات اعتلا و هیجان، عروج داده‌اند. که اوملکهٔ شعر، عاقلهٔ عصر و دوام حیثیت آدمی است.

تن متناهی‌اش را در سینه‌های نامتناهی‌مان تدفین می‌کنیم و شب‌های شنبه به‌انتظار قضائی مجهول می‌نشینیم.*

---

* این نوشته، اولین بار، چند روز پس از مرگ فروغ فرخزاد، در دفتری چاپ شد که برای بزرگداشت او، به‌ضمیمه نشریهٔ «انتقادکتاب» (انتشارات نیل) درآمد با نام «تنها صداست که می‌ماند».

در شعر حجم

شاعر برای کل مردم دنیا می‌میرد

پرویز اسلامپور را جدی می گیرم، ومسئله‌هایش را، که اگر مسئله‌ای هست از آنست که شاعر است و شاعر، وقتی که تمام مسئله‌ها را درخود دارد خود به‌صورت مسئله می‌ماند. مثل انسان.

خوانندهٔ حرفه‌ای اما، به‌مسئله‌های شاعر یا نویسنده‌اش نگاه نمی کند ، نه به‌سکوتش می‌اندیشد و نه به بدعت هایش . برعکس مسائل شاعران ونویسندگان همیشه برای خوانندگان پی‌جوی آنها، و به‌عبارتی برای طرفداران خاص (پوبليك) آنها مطرح بوده‌است. و اتفاقاً خوانندگان اسلامپور با اینکه ازآنهائی بوده‌اندکه خود به‌نحوی مسئله‌ای را در خود پنهان دارند ولی باز خوانندهٔ او و مواظب او می‌مانند، و اسلامپور، خوانده شده و خوانده نشده، خوانا و ناخوانا، ناچار است خودش‌را مدام برای آنها عوض کند

و این ازعوارض پوبلیك خاص داشتن است.

پوبلیك خاص دست وپاکردن، شاعر یا نویسنده را زیرنگاه خواننده می گذارد. اما یك پوبلیك عام نامعین، درس خوانده و تربیت شده گرچه بی‌انتخاب وبی‌ترجیح، باکمی تجربه ومهارتهای حرفه‌ای خواندن، همیشه می‌شود بهش رسید، به‌گروه‌های بسیارشان به‌سادگی. واین گروه همانقدرکه سکوت آدم‌را، متوجه‌نمی‌شوند؛ شکست او را در بدعت‌ها و بی‌باکی‌هاش نمی‌بخشند، و نه توجیه می‌کننـد. این پوبلیك همان پوبلیکی است کـه منتقدها و مدیران مجلات به آن می‌اندیشند، و در نقطه نظرهاشان اشتباه نمی‌کنند، و بسیاری از شاعران و نویسندگان با سلیقه‌های گوناگون (حتی) برای همین مردم کار می‌کنند (شاملو، نادرپور، اخوان، آتشی، ساعدی، چوبك، آل‌احمد، و...)

برعکس، توفیق‌درایجاد پوبلیکی‌ازنوع اول نگاهداری آنرا مشکل می‌کند، یعنی ماه عسل‌توفیق‌که تمام‌شد، کم‌کم‌شکست‌های کوچك و جانبی و جزئی سر می‌رسند و بدفهمی وسروصدا شروع می‌شود. اما درگذار از اینهمه، کار تعادل خودرا پیدا می‌کند و شاعر یا نویسنده شور و شوق می‌گیرد تا کوشش کند مدام خود را عوض کند، تا در انتهای این تازه شدن‌ها و پوست انداختن‌ها یك یگانهٔ‌کامل گردد، گواینکه کمالی در دنیا نیست...

و اسلامپور در این مرحله ازحیات دیدنی می‌شود وفهمیدنی

می‌شود و نفهمیدنی می‌شود. همین امشب که این چند شعررا به‌من داد، همراهشان نوشته‌ای از من بود، به‌سال ۵۰، دربارهٔ او، از چاپخانه برگشته، با لکه‌هائی از مرکب چاپ، وکسی به‌خط بدی در زیـر آن نوشته بـود: لطفاً اینها را ترجمه کنید. حروف چین، سردبیر یا صفحه‌بند، نمی‌دانم، فقط خط منوچهر آتشی‌را شناختم که پرسیده بود: بهترین کتابی‌راکه درسال گذشته‌خوانده‌اید معرفی کنید! وبعد خط‌خودم‌راکه‌زیرآن جواب‌نوشته بودم، وبعد تقاضای ترجمه را، که نه به‌ترجمه نیاز داشت، و نه‌نیاز به‌ذهن تنبل، نیاز داشت بداند چرا درآن‌زمان‌آخرسال ۵۰، اسلامپور ونام کتابی که خوانده بودم از او درآن‌سال، نمی‌بایست قاطی کتاب ونام دیگر فضلای شهرکـه فاضلان دیگری البته خوانده بودند می‌شد! لابـد همین سؤال امشب مرا به‌فکر گروه های دوگانهٔ خوانـنده برد؟ و نوشته من لابد درجستجوی همین سؤال از چاپخانه به‌مجله برگشته بود، و ازمجله راهی‌پاریس، ورفته بودآنجا میان شعرهای شاعر تاخورده مانده بود؟ وآن نوشته این بود:

«کتابهائی هستندکه مارا می‌کشند وکتابهائی هستندکه مارا می‌کشند (به‌ضم). کتابی از حاشیه مشغله‌های روزانه می‌گذرد، و کتابی درمتن مشغله می‌نشیند. کتابی را چاه کردم و درآن افتادم، کتابی‌را فقط آه کردم!

اما به‌عنوان این دوکلمه‌ای که از من می‌خواهید، برای یکی

از این کتابها که روی میز من امسال ورق خورد، ترجیح می‌دهم که این دو کلمه‌را برای کتاب شعر «پرویز اسلامپور» بنویسم که می‌دانم هیچکس از شما نخوانده‌اید:

این یکی از همان کتابهائی بود که چاه کردم و در آن افتادم، که شاعرش هم خود در آن افتاده بود: سقوط در زبان اسرار و ومعماری حجم‌های بسیار ...»



بدون تردید پوبلیك اسلامپور پوبلیك شعر حجم است و شعر حجم شعر مدام تازه شدن است که درتازه شدن تسکین نمی‌پذیرد، و لذا او مدام زیرِ نگاه خواننده های ولو معدود مراقبت می‌شود. شعر حجم او شعر دریافت‌های فوری ، شعر دریافتهای مطلق، و شعر عطش دریافتهای مطلق و فوری است، وشعر جستجوی کشف حجم به‌قصد جهیدن در جذبه حجم‌های دیگر است، و بدینگونه او در یکی از خطوط اصلی بیانیه حجم گرائی طلوع می کند .

کشف حجم در ذهن اسلامپور حادثهٔ بزرگ شعر اوست، واین شعراز زمانیکه به‌حجم‌می‌رسد به‌حرف می‌رسد. اوتا به‌حرف برسد جلوی هر حرفی پرانتز باز می کند، از علف تا کامپیوتر، و این در ذهن او آنقدر درمقابل‌اشیاء عمل‌می‌شود که می‌شود تکنیك، و آنقدر غریزی می‌شود که نه دیگر تکنیك است و نه دیگر شیٔ. شعراست که به‌ورد وجادومی‌رسد. یعنی همه‌چیزشعرو ورد وجادو

می گردد، که درانتهای علت هرچیزمی نشیند و می گردد. و درانتهای علت هرچیزچهره‌ای می گیرد که نه آن چیزاست دیگر، ولی درتکامل آن چیز به‌آن چهره رسیده است.

وچون راه تکامل به کلی پاك شده است و بین آن چیزوصورت نهائی آن مشابهتی هیچ نیست، پس تصویرشاعرتنها می‌ماند، بی‌خط روشنی که واقعیت زاینده‌اش‌را بنمایاند. چراکه واقعیت از بازی حجم‌های بغرنج گذشته تا به‌چهره‌ای متکامل وبیگانه با خود رسیده است. مثل واقعیت پای انسان وقتی که به‌دایره و چرخ می‌رسد.

اینست که درشعراو تصویر همان استعدادی را داردکه خیال در مکانیسم حجم‌گرائی به‌تصویر می‌دهد، یعنی تصویر تثبیت نمی‌شود تا ساکن وبی‌تغییر درشعاع نگاه بماند، بلکه درمعرض‌تجاوز خیال می‌ماند تا ازسازش بانگاه ما بگریزد. ومن این شعرم‌را در خواب به‌او می‌بخشم:

به‌علف که نگاه می کند
در علت علف می‌نشیند
در جائی که به‌سمت رفته اگر نگاه کند
سر گیجه می گیرد
و علف تار می‌شود.

★★★

اوشاعرحرفه‌ایست، یا حرفهٔ اوشاعریست، وخواسته اینطور به‌هرصورت باشد، ازکارجهان بریده است تا فقط با شعر بماند، که‌می گوید شعرمنتظرنمی‌ماند. همانقدر که‌دست‌تهی‌را نمی‌خواهد، تهیدستی شاعررا نمی‌پذیرد و ازاین‌روست که در سفرهاش همیشه با چند چمدان شعر و با شعر زندگی می کند و شعر را از زندگی شعر نمی گیرد، تا یك قلمرو تحمیلی، مهجور و دور از طبیعت حرکت، برجان بی‌تحرك مصراع ثبت کند. یاآنکه‌میل‌منتقد بد، او را به‌میل خاص درونش بی‌میل بسازد، و در عوض از نسخه‌های کهنه‌معمول، وفرم‌های«مسئول»، شعری بپیچد، شعرتعهد وتصمیم، شعر توقع وتکرار، شعری برای جامعه، شعری برای سطح‌بسازد، تاخوانده و نخوانده درسطح جامعه جارو شود، وشاعری شود در شماربی‌شمارهٔ امواج نو وکهنهٔ شعرنو، که تا دید دیگرازصداهای اعماق مانده است خودرا صدای جامعه ناچار می کند.

اما صدای جامعه بودن، با بازماندن ازصدای‌اعماق فرقی بزرگ دارد. تزئین فکر حرفی‌ست و فکر تزئینی حرفی دیگر. و او به‌جای اینهمه، تمرین زاهدانهٔ اخلاق می کند تاعهده‌های خاص خودش‌را بشناسد و عهدهٔ عاریه را ازجان بزداید، که عهده‌های عاریه مال بلندگوست، که عهده‌های عاریه دائم از نفرت‌گروهی انسان برگروه دیگر انسان برمی‌خیزد. درشعر حجم اما، اخلاق‌او به او می گوید: وقتی که می‌میرد باید برای کل مردم دنیا بمیرد.

دست تاریکی ست اما، که در او شعر می‌نویسد، که در تمام او جاری است، و انقلابی و عصیانی است، آنقدر که لازم نیست دیگر شاعر هم خود انقلابی و عصیانی باشد، زیرا که خشم و اضطراب شاعر با اضطراب و خشم دست، که شعر می‌نویسد محیط جدا دارد. یکی محیط عمل در کوچه دارد و در کافه، و دیگری در وادی کلام، در شدت تراکم تصویر، در ورد و آیه، در بعدهای سیال شعر که بازمی‌شوند و بافت می‌دهند، و حرفی از همیشهٔ انسان درد می‌زنند، نه نوحه از نمایش دردی که نیست. که اگر هست لااقل در تعلق گوینده نیست. و آیا حق داشت روزی که به‌من نوشت: «... وبالاخره شعر حجم تنها می‌ماند - مثل هرهیجان، «جمع» را بهانه می‌کند ومثل هرحقیقت درکوشش «به‌راستی رسیدن» از جمع جدا می‌افتد، و «رؤیا» حقیقت را حقیقت تنهائی یك یا دوشاعرمی‌کند...»؟ وشعر حجم امروز، درپیوند با جامعه است که ازآن «جمع» جدا می‌افتد، وجامعه «جمع زایندهٔ» اوست، وجامعه راستی‌است.

حضور مرثیه

براین تقدس سکوت، سالی دگر گذشت، دیری نمانده‌است تا به‌افسانه از آن یادکنیم، درسکوت اگرتحول است ازآنست که انسان متحول را با خود دارد. انسان تحول، درسکوت هم ما را می‌خواند، و نداهای سمت سکوت، به‌همهمه‌ی حیات که سمتی ندارد، معنی می‌دهد، چرا که همهمه و حرکتی که اینجا، از طویله‌های انس برمی‌خیزد چیزی در خود ندارد، نه تحول را و نه انسان تحول را.

اینک به‌هستی‌یی می‌اندیشم که مرا از ظلمت به‌نور می‌برد، از پله‌های صمیمانه که بالا می‌رفتم، درمیان کدام گروه هنرمندانی که نمی‌دانم ازکدام باد و درکدام سمت پاشید.

و اکنون که رؤیایش، به‌مثل سادگی اشیاء، لطفی‌درانتهای

طبیعت است، که انگار خودرا به‌طبیعت حیات سپرده است. انسان ترك و انسان‌گریز! باور نمی‌کنم که در این ترك، انسانی توقف کرده است. چراکه در آنسوی این توقف، تصویر حرکت است که مارا در اینجا می‌تکاند. من دیده‌ام که در اینجا، آنکه در حاشیه‌های روزانه‌ام، حرکت می‌کند، راه می‌رود و باد می‌کند، هنوز از یاد اوست که تغذیه می‌کند، و در حاشیه‌های روزانه‌ام، هم امروز، انسانی‌باد کرده می‌بینم که هیچ کاری برای کردن هیچ، ندارد، هیچ! و این هیچ او را تند می‌کند، با صدائی بی‌معنی، با خنده‌یی مثل گچ، و این هیچ با او تفریحی عامیانه دارد، و اوسرگرمی پیش پا افتاده‌ی این هیچ می‌شود، دهنه می‌خورد، و تا فاجعه با افسار می‌رود، واز آنجا تا عدم‌بی‌افسار می‌دود: جفتك، زوزه، فریاد... نشخوار می‌کند، سوت می‌کشد، سم می‌زند، غلت می‌خورد... و برای همیشه آرام می‌گیرد. و آنوقت، خلائی حیوانی غول‌وار پهن می‌شود، مثل شانکر. نوعی‌مرگ که مرگ را آلوده می‌کند، مرگی بهتان خورده که بیزار از مائده‌های بدبوست.

و«فروغ» حشمت مضاعف مرگ است، ومرگ مضاعف، زندگی‌ست! زنده بودن است. حسش می‌کنم، می‌دانمش، می‌دارمش.

مدتی است که از او شعری نخوانده‌ام ویقینم اینست که شعر خویش‌را می‌گوید. و او به ادامه‌ی خویش‌در‌ایوان اول عصر ادامه

می‌دهد. عصر؟ وقتی که تلفظ می‌شود عصر تلفظ تقلیداست و تقلیدی
از تقلید، که اگر از طبیعت حتی پدیده‌ای می گیریم بارانی‌است که
تقلیدی از بارانهای دیگراست.

وقتی که مگس حجره داری عنکبوت می کند، وعنکبوت در
لذت مجسمه شدن تمام می‌شود. آه! ای امید حجره داران.

و حجره دار، همیشه در عقب صحنه در اطاق گریم است،
وقت می گذراند، لانه کرم حشرات را مائده می کند، ودر کوچه‌های
آینه، درخت درخت ریش را به‌جاهای نامربوط می کارد. و از
ارکستر جلوی صحنه حتی نفسی نمی گیرد.

و بدینگونه است که باز در سالن انتظار، گل‌هائی فرسوده از
جذبه، در برابر چشم‌های کور، و در برابر تاج‌های گل خشك
می‌پژمرند.

تنهائیم ومهربانی نیست، ازپنجره بهارهای مربع را می‌بینم.
و بهار لایتناهی، نام جرأت را در پشت پنجره‌ها نمی‌جوید، گل
سرخی می‌خواهد ازجاده وخون، که دراطاق، عفونت ماندن‌است
و افتخار مگس‌ها. و او گل سرخی بود از جاده وخون.

آیا حضور مرثیه ضربان شقیقه‌ام‌را دوبرابر کرده است؟*

---

* آیندگان ادبی؛ مخصوص سالگرد مرگ فروغ.

چه هراسی دارد ظلمت روح

(سینمای حجم)

در محاصرهٔ واقعیتهای روزمره ، انسان روزمره اسیر تنگناهاست ، درجستجوی فرصتی برای رهائی ، فضائی برای کمال ، و تنفس درکمال ، انسان روزمره به‌رؤیا می‌رود. و در تحقق رؤیاهاش گاه تا لب پرتگاه پیش می‌رود و تا قربانی واقعیت‌های تلخ حیات نشود ، می‌خواهد از روزمره بگریزد ، و در تلاش یافتن دریچه‌ئی برای گریز ، خطر می‌کند ، تا در فضاهائی آسوده بال بزند و در هوایی نیالوده نفس بکشد. برای نپوسیدن باید تازه شد وبرای تازه شدن باید عوض شد. کمال و پیمودن پله‌های کمال است که عوضمان می‌کند. تا نپوسیم بایدکه نمانیم. و برای اینکه نمانیم سمت کمال را نشانمان می‌دهند وسمت رجعت را . کمال عوضمان می‌کند و رجعت تکرارمان . پیمودن پله‌های کمال خطر

کردن است، آشنا شدن با حیرت است و حیرت راز است. کشف جرقه‌های پنهانی است در ظلماتی که مثل نور خیره‌مان می کند.

«چه هراسی دارد ظلمت روح» جمله‌ایست که نتیجهٔ آخر یك راه پیمائی درظلمات است، عصارهٔ نتیجه گیری انسانی است که از حاشیه‌های واقعیت روزمره به‌راه می‌افتد و در تلاش بازکردن دریچه‌ای برای گریز، به‌ماوراء، به Surnaturel راه پیدا می کند، پشت به دنیای مأنوس هر روزه می کند و شاید به‌کمك شیطان، ابلیس نجات دهنده، به‌جهان رها شدگان اذن دخول می‌یابد، لباس‌عوض‌می کند، و در جامهٔ رهائی یافتگان راه‌پیمائی مدیدی را آغاز می کند و ویرانه را که نشان زندگی معمول او و روزهای رفتهٔ اوست پشت سر می گذارد، و به انسانهائی دیگر از جهانی دیگر می‌پیوندد. انسان دختر انگار تولد دوباره می گیرد، بار دیگر از رحم مادر بیرون می‌آید، و به‌سمت جنگل به‌سمت سرسبزی، (سمت بهشت؟) رومی کند، از ویرانه وآدم‌های ویرانه تنها مادر اوست که او را تا نزدیکیهای جهان رها یافتگان بدرقه می کند، واز آن‌پس‌این‌دختراست که‌در گذار آرام‌خود مارا جابه‌جا با زندگی انسان‌های رها، با مشغله‌هاشان و مسئله‌هاشان آشنا می کند، همراه دختر به‌سلوك می‌رویم وسالکان بسیاررا درپله‌های

گونه‌گون کمال می‌بینیم، در صحنه‌هائی ازشعر وازشعور. تصویر-هائی که‌درماوراء نشسته‌اند وبرای رسیدن به‌آنها وکشف آنها باید ازحجم‌های ذهنی سازنده بگذریم، سوررئل درکار نصیب نصیبی درجائی ننشسته است که بتوان با عبور ازیك طول به‌آن رسید، در همان لحظه‌که از طول می‌گذریم، ازعرض و ازعمق می‌گذریم، از حجم می‌گذریم، برای رسیدن به حقیقت هرتصویر باید از آن حجم فضائی‌یی که در فاصله تصویر و واقعیت قبلی نشسته است عبور کنیم، وشیوهٔ این‌عبوررا شیوهٔ ما درکشف حجم‌تعیین‌می‌کند. که شخصی است و به‌سیستم حسی ما و سلسله اعصاب ما مربوط است، اینست که سازندهٔ فیلم به‌تماشاگر خود اختیار می‌دهد که در تماشای یك صحنه در خلق حس وخلق حرف سهیم باشد، اگر کارگردان خالق هیأت جمعی اثر است، تماشاگر اما در خلق‌های جزئی و پاره‌یی اثر حضور مؤثر دارد.

تولد در دنیای رهائی یافتگان، از مادری غنی و قدیم، از زمین است، ازعشق و از شعر است، وقتی‌که آدمها در جنگل از خاك می‌رویند. حس رهایی چنان به‌وجد و شادی می‌بردشان که بی‌خبر برزمین‌غلت می‌زنند وشادی که به‌اوج می‌رسد، غلت، حکم غریزه است حتی در یك حیوان شاد. و این غلت را درجایی دیگر هم می‌بینیم- وقتی که دختراولین‌بار، اونیفورم مردم‌رهارا می‌پوشد از هیجان می‌غلتد، با طناب سفیدی از آخرین علائق دل، یعنی که

در جهان رهایی، انسان رها باز بی‌دلبستگی نمی‌ماند ـ همین که می‌خواهد به‌خود باز گردد، دلتنگی برای اصل گمشده‌ی خود و با ایمانی که در این جمله، از دهانهای مشتاق معصوم به‌ما می‌رسد: «عشق می‌تواند ما را به‌خود باز گرداند» در زیر جذبه‌های ابلیس که خود در جذبه‌های حق سلوکی کامل دارد.

همه می‌خواهند به‌جوهرشعر برسند، و باگذار از این صافی به‌حق برسند ـ پس شعرسهمی دارد مثل زمین، مثل عشق، بسیاری از دیالوگها را شعر پر می کند، از شعر متولد می‌شوند، با شعر می‌روند، وشعر به‌عنوان گنجینه‌ی گرامی حیات، و حافظ میراث می‌ماند، و تبادل خنجرها وقتی که در دستها می‌چرخند، پاداش افتخاری است که ازشعرمی گیریم، گوئی تبادل خنجرمبادلهٔ رؤیاست. چه هنگامی که در دست شاعر فضا را هی می‌شکافد تا کلمه‌ها را شکار کند و در صندوق میراث بریزد، و چه هنگامی که روی سینهٔ انسان رها، مهربان می‌خوابد تا پوست او در لمس افتخار متبرك شود. وقتی که شعر سر می‌رسد زمان توقف می کند. گو اینکه در سراسر فیلم نشانی از زمان نیست، و اسطوره‌ای که فیلم اینگونه می آفریند همه‌ی اعصار را دعوت می کند. با آدمهایی که بی‌هیچ ارتباطی ارتباط کامل با هم دارند. بی‌نام می‌مانند و بی‌نام می‌روند، و وقتی هم که می‌روند، جز شوهری که بی‌تفاوت نگاهی به همسر رفته می کند و می گذرد و کودکی که گلی کوچك را بالبخندی کوچك

بر جسد مادر می گذارد و می رود؛ هیچکس دریغی از این مرگ ندارد چرا که همه خود را در بی‌مرگی می‌بینند و این بی‌مرگی را موهبت عشق و سلوك در مراحل عشق نثارشان کرده است. عشق به‌نور، و نورکه عاشق را و عشق را به جایی می‌بردکه خارج از حوادث حیات حذف می‌شوند ، و ساختمانی از نور می گیرند: زنی که روی ریل غلت می‌خورد و درصدای قطارحذف می‌شود در پله‌ای از سلوك به‌آن‌مرحله ازعشق‌وکمال می‌رسدکه هرقطره خون او وقتی به‌خاك می‌ریزد نور می‌شود وآئینه می‌شود.

وهمین‌جاست که دختر تازه وارد، پرسناژ اصلی فیلم،وقتی که درگشت وگذارخود در برابراین‌صحنه قرار می گیرد (صحنه‌ی ریختن خون زن بر خاك و برخاستن نور از خاك) ناگهان مأیوس می‌شود و اینهمه‌را درظرفیت خود نمی‌بیند، غبطه می‌خورد و درد می کشدودراین‌دردکشیدن‌است که تصویرها درفیلم‌عوض‌می‌شوند، سیاه، سفید می‌شود وسفید، سیاه می‌شود.

این چند اشاره، اشارهٔ‌کوتاهی است به‌آن حجم‌های ذهنی سازنده که گفتیم باید کشفشان کنیم تا بتوانیم با عبور از آنها ، به‌حقیقت تصویرهائی که در ماوراء نشسته‌اند برسیم، حجم‌های فضائی نصیبی فضای معلق نامحدود (Espace) نیست بلکه یك فاصلهٔ فضائی، یك (Espacement) است که بعدهای سه‌گانه در شعر دارند ، و این مکانیسم خیال نصیبی است . و بی‌جهت نیست

که در دیالوگ ، مصرع‌های شاعران شعر حجم را به‌کمك گرفته است . و کارگـردان گـوئـی به‌قصد ، مانیفست حجم‌گـرایـی (اسپاسمانتالیسم) را به‌شکل متعالی‌اش در فیلم پیاده کرده است، و طلیعهٔ این جنبش در سینما، جوانی را مبارك می‌کند.*

---

* «چه هراسی دارد ظلمت روح» نام یك فیلم سینمائـی از نصیب نصیبی‌ست که اولین بار در جشن هنر شیراز به‌نمایش درآمد (سال ۵۲)٠ و این مقاله نیز در نشریه جشن هنر در شیراز منتشر شده است.

شیعه، جهان روحانی ما

بیست سال فکر و اندیشهٔ انسان کوربن، برسر کاری رفته است که کار انسان من و انسان تو را، که کار انسان ایرانی را، درخلال بیست قرن جذبه و حرکت آسان کرده است. وتا آسان کند چه مشکل رفته است، و دراین راه پیمائی مدید، بیست سال درخون ما و در حس ما گذر کرده وازظلمات ذهن، نورهای نهفته در خون و در حس مارا برکشیده و در نگاه ما درخشانشان کرده است.

درسال ۱۹۷۱ انتشار جلد اول و دوم کتاب «دراسلام ایرانی» En Islam iranien هانری کوربن طلیعهٔ زحمتی بود که این فیلسوف برسر کشف ذخائر معنوی وروحانی مذهب ما گذاشته بود. هنوز در حشرونشر با این دو کتابم که جلد سوم وچهارم این تألیف بزرگ امسال بدستم می‌رسد. چهار کتاب عظیم، چهار کتاب

محتشم، کـه همانقدر که خط های شناسانندهٔ عرفان ما را ترسیم می کند، و همانقدر کـه ارائـه کننده مشخصه‌های روحی ملیت و روحانیت ایرانی است همانقدر نیز از کوربن چهره‌ای درخور و مستحق می‌سازد و پهلوهای پنهانش‌را آشکارمی کند، یعنی از یك مستشرق ایرانشناس متفکری می‌سازد که به‌ناگهان‌درچشم‌روشنفکر فرانسوی براحتی درصف فیلسوفان‌شاعروشاعران فیلسوفی می نشیند که درفکروفلسفهٔ انسان امروزدست می برتد ودرحیات‌روشنفکران حضور دارند. اینکه دوره چهارجلدی «در اسلام ایرانی» خیلی‌زود جایش‌را درکتابخانه‌های کتابخوانان‌حرفه‌ای فرانسه بازکرده‌است تنها به‌علت آن نیست که‌ازفلسفهٔ ایرانی‌اسلام تغذیه کرده وازفلاسفهٔ شیعه ودریافت‌های فکری عارفان ما نفس گرفته‌است، بلکه براین زمینهٔ غنی، نثردرخور وزیبای مؤلف نیز، چه‌آنجاکه نقل متن می‌کند (وقسمت بزرگی ازکتاب را همین نقل متن‌ها می‌سازد) وچه آنجاکه حرف دهان‌خودش‌رامی‌نویسد، درشعاعی‌ازجذبه، حضور خودش را به‌رخ می کشد وحضور این‌سری ازتحقیقات‌کوربن در مجموعه انتشارات « Bibliothèque des idées » مؤسسهٔ‌گالیمار خود توجیهی از جای جدید او درصف نویسندگان ومقام تازهٔ او درمعارف امروز است.

جلد اول کتاب درقلمرو Shi‘ isme Duodécimain (شیعه دوازده امامی) است، هوش روحانی و روحانیت هشیارانهٔ آن،

طریقت و تبلورهای عارفانهٔ آن، و طریقت بی‌ورود در آئین‌های تصوف، که به‌هرحال رفتار در راه یکی از امام‌ها و کسب تعالی در این راه است. که در گذار ازآن، ذهن خواننده، و چشم ذهن مجهز به اسلحه‌های دقیقی برای شناخت امام می‌شود، و شناخت خود، «خود» مؤمن. که به‌گفتهٔ سنائی شناخت امام به عنوان راهنمای شخص و چراغ راه و رفتار، رفتاری است به‌سمت شناخت خود.

عنوانی که در زیرنام کتاب آمده است:

Aspects Spirituels et Philosophiques

خود قبلا زمینهٔ کلی حرف را در هرچهار جلد معین می‌کند، یعنی «منظرهای روحانی و فلسفی اسلام» و این دریچهٔ نگاه کوربن است به‌موضوع‌هائی که هرجلد ازکتاب را دربر می‌گیرد.

جلد دوم آن مخصوص اشراق و جهان اشراق است، از سهروردی تا سه قرن پیش، دربحث از فلاسفه‌ای که در ادامهٔ خط سهروردی درخشیدند. فلاسفهٔ اشراق (اشراقیون) که فیلسوفان «شرقی»اند، در معنای متافیزیك کلمهٔ «شرق»، که از آنان غالباً به فیلسوفان «افلاطونی» در مقام مقابله با «ارسطوئیان»اسلام یاد شده است. کوربن یادآورمی‌شودکه اصل و ریشهٔ این «افلاطونیان پارسی»را دراسلام باید در ارادهٔ دلیرانه و قهرمانانهٔ متفکرجوان و نابغه‌ای جست که ازشمال غربی ایران برخاست و درسی وشش

سالگی شهید عقاید خویش شد (۱۱۹۱ میلادی) : شهاب‌الدین یحیا سهروردی. مؤلف دراین جلد چهرهٔ خادم ومیهن‌پرستانهٔ سهروردی را به‌تمام در روشنائی تصویر می‌کند و با بحث ارآثار ونوشته‌ها وعقاید او و با تعبیرهای هوشیارانه‌ای که از متون مانده از این فیلسوف می‌کند حق او را در تاریخ فلسفه ایران و در ادامه یافتن اصالت قومیت و ملیت ایرانی به‌خوبی ادا می‌کند، آنگونه‌که از خلال تعبیرها وتفسیرهای اوخواننده مدام به‌این‌حقیقت فکرمی‌کند که چگونه هوش مستقل ایرانی و ذهن اصیل او همیشه مشرف بر تهاجم‌های فکری و ذهنی فاتحان بوده و ایده‌ئولوژیهای عاریه و فکرهای آمده ازایلغار را پذیرفته، درخود برده، حل‌کرده وچیزی شسته‌تر ازآنچه بوده ازخود ارائه‌کرده است، که‌حتی‌ایدئولوژیهای فاتح نیز خودرا درآن شستشو داده‌اند.

کوربن دربحث از تألیفات سهروردی نشان می‌دهدکه این آثارخودشان به‌روشنی خط اساسی‌آن حرف اصلی شیخ‌اشراق‌را بروز می‌دهند : حیات دوبارهٔ فرزانگی کهن پارسی، فلسفه نور و ظلمت... و هنوز این سنت «شرقی» سهروردی در ایران تا زمان ما حیات و حرارت خود را ادامه داده ومانده است و در دوران رفرم مذهبی اکبرشاه تأثیر بزرگی در هند برجا گذاشت.

جلدهای سوم وچهارم «اسلام ایرانی» که‌کتاب‌های سوم تا هفتم این ساختمان تحقیقی‌کوربن را دربر می‌گیرد، اختصاص به

تصوف ایرانی، جهان عرفان، مشرب‌های عرفانی از یك طرف و ازطرف دیگر به‌تصوف درمقام ارتباطش با مذهب شیعه، پیدا می‌کند و این ارتباط را در متن و در حاشیه با زیرکی کشف و ارائه می‌دهد. تعبیرها وطراوت‌هائی که اصول قرآن درپیش عارفان‌پیدا می‌کند. وبراین‌تعبیرها وطراوت‌ها هوش ایرانی همیشه با زیرکی‌های‌گریز، میراث باستانی خود را به‌نوعی باآن درآمیخته است.

هانری کوربن‌دراینجا درکنار اشراق سهروردی که ازشمال ایران برخاست به‌جریان ذهنی‌عظیم دیگری که همزمان‌اوازجنوب ایران برخاست می‌پردازد وازآن بایکی‌از درخشانترین چهره‌های تصوف ایران و عجیب‌ترین مردانی که همزمان با سهروردی بود، روزبهان‌بقلی‌شیرازی، (۱۲۰۹-۱۱۲۸) که متأسفانه تاسالهای پیش، وگاه‌حتی‌هنوز، حتی‌روشنفکر ایرانی‌نامی ازاونشنیده بود ونشنیده است، آغاز می‌کند. آثار و تألیفات روزبهان و دکترین‌فلسفی‌اش متعالی‌ترین معرف روحانیت تصوف ایرانی‌است. کوربن یك‌کتاب را تماماً به‌او اختصاص می‌دهد و درکتابهای چهارم تا هفتم نیز جای جای دربحث ازشیعه وتصوف ناگزیر از ارجاع به‌او وذکر نام او و نقل فکر واندیشهٔ او می‌شود. نگارنده شکرگزار کوربن است که براثرزحمات او وقتی به‌سراغ روزبهان به‌عنوان‌فیلسوفی روحانی رفت اورا نثرنویسی توانا وشاعری ظریف نیز دید و دید که دراین‌قلمرو هیچگاه حقی‌ازاین بزرگ مرد در این مملکت ادا

نشده و همه ریش و سبیل داران تمام وقت، وقت خود را صرف نام هائـــی نشخوار شده و جویدن فکرهائی لقمـــه شده از پیش، کرده‌اند.

کوربن پس از آن به رنسانس عهد صفوی و شکفتگی فکر فلسفی ایران می‌رسد (کتاب پنجم) و به‌تدریج درکتابهای ششم و هفتم، جلد چهارم‌تألیف خودرا بانام‌ها ومکتب‌های فلسفی‌تازه‌ای تمام می‌کندکه چندان از روزگار ما دور نیستند.

کاری که هانری کوربن کرده است که‌آدم حس می‌کند سهم هر ایرانی درآن هست، با دوتعبیر: تعبیراول اینکه سهم هرایرانی من‌باب وظیفه ایرانی بودنش ومن‌باب تربیت اسلامی شیعی‌اش که او را برپشتوانه‌ای از یك روحانیت غنی می‌نشاند اینست، که جای خودش را در روحانیت هـای مذهبی جهان بشناسد و بشناسد آن معیارها وارزش‌های فارقی‌راکه اوی مسلمان‌را ازمناظر روحانی دیگر دین ممتاز می‌کند. تعبیردوم این سهم‌اینست که‌خدمت هانری کوربن به‌ایران و به‌شناخت مذهب و ملیت ما با تألیف این کتاب آنچنان عظیم وبی‌حصار است که هرایرانی سهم خودش را وسهم رضایت خودش‌را درآن می‌بیند، مسلمان و هر ایرانی متعلق به‌هر اقلیتی که ریشه در روحانیت‌های باستانی ما دارد.

هانری کوربن بااینکه درعنوان‌ونام تألیفش کلمه‌های‌اسلام‌و ایرانی‌را به‌کاربرده، اماقلمرو حرفش‌را در داخل‌کتاب اختصاص

به « Shiísme Iranien » (شیعه ایرانی) داده است واینجا گذشته
از هوشی که درعنوان‌گذاری به‌کار می‌برد توجیه این‌مسئله است که
فهمیدن آنچه که فلاسفه‌ایران وروحانیان ایران خودشان و ذهنشان
را وقف آن کردند ازاین‌طریق میسراست که بدانیم جوهر صرف،
شناساندن‌آن پیام واقعی‌است که دراسلام است ومارا ازشیوه‌های
فکری و دریافت‌های فلسفی آنها آگاه می‌کند. او می‌گوید در
حقیقت مذهب شیعه و فلسفه شیعه تأمل و غور فلسفی را متوجه
واقعیت و عمل پیام پیغمبرانه می‌کند و این نمود فلسفی‌را به‌سمت
همان پیام سوق می‌دهد. و از آن یك «فلسفهٔ پیامبرانه» می‌سازد که
حالت‌های نمونه‌ای و برجسته‌اش در شخص پیغمبر و در شخص
امام‌های دوازده‌گانه تأمل می‌شود. واشراق‌را در واقع قیام‌فلسفه
نور در پارس باستان می‌داند. و تمام خطوط روحانی مشخص
کنندهٔ «ایران اسلامی» را که در تألیف خودش برجسته می‌کند و
نشان می‌دهد، همان خطوط مشخصهٔ شیعه واشراق است. واین‌ها
همه همان مشخصه‌هائی است که تابه‌حال بسیارکم شناخته شده‌اند
و همه‌آن چیزی است که ازحالا باید یاد بگیریم ازفیلسوف‌هایمان
و از متفکران روحانی و عارفان ایرانی و آنچنان عمیق و عظیم
است‌که دیگر حتی وظیفهٔ ما است که با تلاش وزحمت، امروز و
فردا، باآنها و به‌خاطرآنها یادشان بگیریم.

کوربن می‌گوید که این جالب توجه است که وقتی از

«فلسفهٔ پیامبرانه» حرف می‌زنیم می‌بینیم که حتی واژه‌ها همه ریشه‌های ایرانی دارند، واژه‌هائی که برای نشان دادن مأموریت الهی پیغمبر اسلام به‌کاربرده شده و شخص پیغمبر (وخشور، Payambor که در زبان عرب رسول و نبی است). چرا که این واژه‌ها خیلی پیشتر از اسلام در اوستا، کتاب مقدس «پارس زرتشتی» ارائه‌شده بود. کوربن معتقداست، که آن پیغام پیامبرانهٔ ایران قدیم، به‌وسیلهٔ اشراق سهروردی در ردیف پیام پیغمبران بزرگ قرار گرفته است.

می گوید هنوز وقتی نوجوان ایرانی گذشتهٔ ایران قبل از اسلام را فرا می‌گیرد به یك دوران «جاهلیت» و ظلمت و «بت پرستی» برخورد نمی‌کند، بلکه با نام‌ها و حالت‌های قهرمان‌های شاهنامهٔ فردوسی آشنامی‌شود، وپیغمبری به‌نام زرتشت را می‌شناسد که نامش درادبیات فلسفی غرب به‌وسیله نیچه و کلو کرو فیلسوفان دیگر آمده است. این قدیم‌ترین نامی است کــه در افق گذشتهٔ مذهبی ایـران می‌درخشد (پنج یا هشت قرن قبل از میلاد مبدأ ما). کوربن با این حرف می‌خواهد نتیجه گیری کند کـه پیش ایرانی با چنان سرمایه هوش و دانش باستانی، طبیعی است که ادراك‌هائی که از سنت و پشتوانهٔ سنت‌های باستانی‌اش دارد، در دین اسلام به‌تظاهر اشراق و طلوع درخشان شیعهٔ دوازده امامی برسد.

درمورد جستجوی مبناها ومناظر روحانیت شیعی می گوید: «شیعه حیات انسـان روحانی است». امام به‌مثابـهٔ رهنمای درون

« Guide Intérieur » یـا چراغ دل بر تمام روحانیت شیعی مـا مشرف است.

کوربن ادبیات شیعه را بی کرانه و بکرمی خواند، و کتابشناسی آنرا حادثه شناسی، و تعبیرش اینست که کتابشناسی ادبیات شیعه، با توقف در کتابخانه‌ها و جستجو در کاتالوگ‌ها میسر نیست، از یك گفتگوی دوستانه، ازیك برخورد نامنتظر، وگاه ازیك زیارت، به حادثهٔ کشف یك اثرمی رسید، و این اثرهمیشه آنچنان است که کشفش برایتان یك حادثه است. ممکن است حیرت کنید و بپرسید پس چرا تا کنون از این غنا و از این ذخائر برای شما حرفی زده نشده است (البـته خطاب کـوربن به‌خوانندگان فرانسـوی‌اش است)، جواب تقریباً همیشه اینست برای اینکه تنها اکنون وقت آنست که شما این کتاب‌ها و این مسائل‌را بشناسید، زندگی شیعه بیشتراز جهان‌های مذهبی دیگر، حضور تمام شما وتمام حضور شما را درخود می‌طلبد تا بتوانید درآن نفوذکنید و روحانیتش را جذب کنید. یعنی برای فهم روحیهٔ این مذهب باید مهمان روحی او باشید. (منظور کوربن دراینجا این‌است که جهان شیعه را باید از داخل آن نگاه کرد نه ازخارج) - اما مهمان یك جهان روحانی بودن یعنی آغاز اینکه درخود، خانه‌ای برای اوبسازید. چون ممکن‌نیست درجهان شیعه، مثل هرجهان روحانی دیگر، زندگی کرد و فهمیدکه چطور آنجا زندگـی می‌کنیـم، مگر آنکه آن جهـان روحانـی نیز در

شما زندگی کند. بدون این درون پیمائی نمی‌شود از آن حرف زد مگر از خارج، و این بیراهه رفتن است و نقض غرض، چراکه بنائی را بی‌نفوذ در داخل آن، نمی‌توان شناخت.

اینکه فلاسفهٔ اشراق، اشراقیون، و همه آنهائی که در خط سهروردی ادامه داده‌اند، فلسفه و روحانیت را جدائی ناپذیر می کنند، درحقیقت به‌اندیشه‌های اسلام‌ایرانی برچسب خاص‌خودش را می‌زنند. و با این‌وسیله جستجوگر و طلبه‌را به‌سمت حادثه‌های بزرگ روحی‌سوق‌می‌دهند و به‌یك‌جستار مدام و دراز برمی‌انگیزانند. می گوید خصوصیت این‌مهمان، صفت این‌مهمان، صفت یك‌دیدار کننده‌ای که برای گذراندن تعطیلات رفته نیست، بلکه‌صفت مهمانی است که همانجا منزل می کند، و فرزند خوانده‌ایست که سهمی در التزام‌های پسران دیگرآن‌خانه دارد، وسرانجام، سکنای مدام‌او وپناه اومی‌شود. واین‌سکنی، بدون‌شك یك سکنای «آئینی»است، خانه باطن او است.

کوربن‌وقتی به‌نقل‌از فلاسفهٔ اشراق می گوید، در شیعه، فلسفه وروحانیت جدائی ناپذیرند، دربارهٔ فلسفه‌ای‌حرف می‌زند که برای فهم آن و رسم اضلاع جهانی‌آن، وتعیین جای‌آن در فلسفه کنونی جهان‌و فلسفهٔ غرب، می گوید: «ماناچاریم، وباید، اینجا وهمه‌جا، این‌ابهام دو پهلورا بشکنیم باگفتن اینکه ما باید از «فلسفهٔ‌اسلامی» حرف بزنیم و نه از «فلسفهٔ عرب». و فکر می کنیم که با اینکار

درعین حال آن عظمت رسمی، عظمت پیغمبرانه عرب را، در تصور عرب، در ادراك عرب درمقام ارتباط با پیغمبر اسلام - تضمین و تأمین کرده‌ایم. یعنی آن عظمت پیغمبرانه‌ای که از پله‌های بسیار متعالی مشرف و مسلط براین جاه طلبی‌های ناچیز سیاسی‌ست. چراکه‌این مسئله یك مسئلهٔ الهی است که آدم‌ها نمی‌توانند از آن برای خود مالکیتی بسازند.

بنابراین باید گفت «فلسفهٔ اسلامی» و نه «فلسفهٔ عرب». برای آنکه بی‌هیچ کتمان تاریخ فلسفه وتاریخ روحانیت اسلامی پراست ازنام‌ها و شخصیت‌های ایرانی، نه‌تنها درجریان اولین قرن‌ها بلکه از قرن هفدهم تا زمان ما نیز (یعنی به‌اصطلاح فلاسفه ازقرن دهم هجری به‌این‌طرف، یعنی سه‌قرن اخیر).

این تاریخ از بناهائی ساخته شده و بر تألیف‌هائی ایستاده است که نه‌تنها به‌عربی کلاسیك نوشته نشده‌اند بلکه همه به‌زبان فارسی آمده‌اند. و این آن‌چیزی است که سهم ایرانی‌را در بنیان و حیات فلسفهٔ اسلامی و روحانیت اسلامی می‌سازد. و این صراحتاً همان‌جهان روحانی‌ایست که سبك خاص‌خودش‌را دارد. یعنی‌سبك اسلام‌ایرانی، مذهب شیعه، یعنی‌سبك اشراق، جهان اشراق، جهان تصوف وجهان عرفان.

---

* حاشیه‌یی برکتاب «دراسلام ایرانی» اثرچهارجلدی هانری‌کوربن فیلسوف معاصر فرانسوی؛ مجله تماشا، شماره ۱۵۵ فروردین ۱۳۵۳.

دریچه‌یی بر:

شعر و کار ناظم حکمت

(۱۹۰۱-۱۹۶۳)

وقتی ازناظم حکمت حرف می‌زنیم، نه ازکسی که به‌جایی تعلق دارد و نه از کسی که به‌چیزی تعلق دارد، از انسانیت و از چیزی انسانی حرف می‌زنیم، ازشاعری که به‌تمام مردم روی‌زمین تعلق دارد.

مثل بذر، من واژه‌هایم را روی زمین افشانده‌ام
یکی در خاك اودسا، یکی در استامبول وآن دیگری در پراك
میهن محبوب من تمام زمین است
و به‌هنگامی‌که نوبت من دررسد،
برگور من تمام زمین را بگذارید.

حرفی اگر از او خوانده‌ام از این سه حرف خارج نیست، ازآزادی، از زندگی وازشعر:

«شاعردرحوضچه‌ای شیشه‌ای است، باید ازآن بیرون‌آید.»

و او ازهمان مکمن بلورینش مردم را هنوز به‌لبخندی برادرانه در شعرش صدا می‌زند؛ لبخندی که به دنبال چه بسیار رنج و سالهای زندان وشکنجه، ازلحظه‌های نشستهٔ محبس «بورسا» تا لحظهٔ ایستادهٔ مرگ، همچنان برلب داشت:

برادران من.
شعرهایمان را باید بتوانیم همراه گاو لاغر به
خیش ببندیم
شعرهایمان باید تا زانو در لای ولجن برنجزاران
فرو روند.
باید تمام نورها را دروکنند.
و همچون مرزهای کیلومتری، شعرهایمان باید
جاده‌ها را علامت بگذارند.
نزدیکی دشمن‌را طلایه باشند.
و تام تام در جنگل...

اما ناظم حکمت‌را نباید ازآن رئالیست ـ سوسیالیست‌هائی دانست که فی‌المثل، دربرابر نقاشی آبستره ابروترش می کنند، در یکی ازمصاحبه‌هایش خواندم که هم او برای کرسی نشاندن آن‌در

شوروی چه بسیار مبارزه کرده است، به‌عقیدهٔ او همیشه می‌توان در آبستره، چیزی انسانی جست، و اعجاب در اینست که ناظم با تمام ادراکات فلسفی‌اش، مبارزه و شخصیتش، بی آنکه هنر شعر و شکل متعالی‌اش را سقوط دهد توانسته است درمیان زندگی و کار توده های ملت ترک حیاتی ازلی بگیرد، و بیهوده نیست که **تریستان تزارا**، شاعربزرگ فرانسوی، سوررئالیست وبنیان گذار دادائیسم، درشعر ناظم زیبائی وسحروقدرت می بینند.

ناظم حکمت امکانات و استعدادهای شاعرانه شدن زبان ترک راکشف و ارائه کرد، پیش از او: شعر ترکیه وسیله‌ای بود درخدمت گروهی «ممتاز»، که ذهن مردم واقعی را سهمی در آن نبود، زبان ترک هنوز طعم شاعرانهٔ خود را نیافته بود، زبانی بود منجمد و مرده که در حقیقت ازطبیعت عثمانی‌اش دور افتاده بود و شدت وقدرتی راکه خاص زبان جامعهٔ ترک است به‌کارنگرفته بود، در چنین زمانی هنوز استادان بزرگ شعر ترک شناخته نشده بودند واز یونس‌عمره، کاراجااوغلان، پیرسلطان صحبتی نمی‌شد وکسی راهم تصورآن نبود که ترکی تاچه‌درجه می‌توانست زبانی‌شاعرانه، لطیف وقادر باشد.

انتشاراشعارناظم‌حکمت ناگاه محیطی‌ازحیرت برانگیخت، زبانی تازه، پرباركه از نیروئی جادوئی برخوردار بود و به‌کمك شیوه‌های بیانی جدید وخلق فرمول‌های تازهٔ زبانی که ناظم‌درشعر

ترکی وارد کرد، شاعران و نویسندگان نسل‌های بعد و روشنفکران ترک توانستند به‌زیبایی نهفتهٔ زبان خودشان پی ببرند.

ناظم حکمت طنین کلمات ترکی و فولکور مردم ترک را کشف کرد و این دو را در استتیکی تازه به‌هم آمیخت، دهقان ترک مصرع او را زمزمه می‌کند و عقیده دارد که از اجدادش سینه به سینه به‌او رسیده است.

مصطفی یونس حکایت می‌کند* که در سال ۱۹۴۳ دانشجوی جوانی برای گردآوری اشعار عامیانه و قصه‌ها و ترانه‌های فولکلوریك به‌یکی از دهات کوهستانی ترکیه می‌رود تا از دهان روستائیان، جوان‌ها و پیرها و بچه‌ها چیزهایی ضبط کند، دهکده‌ای با چهل خانوار، با بام‌های کوتاه، و پنهان در میان تخته‌سنگ و فقر، و پرت آنچنان، که ۱۴ ساعت پیاده روی را از میان راه باریکه‌های مشکل و خطرناك می‌طلبد. فولکلوریست جوان را در گرماگرم کارش، دختری دهاتی صدا می‌کند.

- منهم ترانه‌های زیبایی از یك شاعر بزرگ بلد هستم که بلندترین کوهها و سخت‌ترین صخره‌ها را نرم می‌کند. و شروع به‌خواندن می‌کند. اما دانشجو با حیرتی تمام در می‌یابد که دختر شعرهای ناظم حکمت را می‌خواند:

- شاعر این شعرها کیست؟

---

* Action poetique شماره‌ی ۲۱، سال ۱۹۶۳.

و روستائیان جواب می‌دهند:

- این حرف‌ها مال شاعربزرگی‌است که بین‌ما دهان به‌دهان گشته، ازپدران وپدربزرگ‌های ما، آنها زمزمه کرده‌اند، اینها از اجداد ما به‌ما رسیده است، ما چه‌می‌دانیم کی آنهارا ساخته‌است؟ و دختر دهاتی با اطمینان تأکید می کند که آنهارا ازمادر بزرگش شنیده است.

دانشجو به‌شدت کنجکاو می‌شود تا دریابد از چه‌راهی ناظم حکمت به‌این ده دور افتاده و در دل ساکنانش رسوخ کرده‌است. او یکی از این شعرها را که دهاتیان می‌خواندند خود به‌خوبی می‌شناخت: «بشتابید، من شمارا به‌ذوب کردن سرب دعوت می‌کنم.» عجب، شعری که ناظم حکمت درزندان «بورسا» ساخته‌است چگونه در اندك مدتی توانسته است با قدیم‌ترین ترانه های قرنهای پیش قاطی شود؛ دانشجو بسیار بار برای حل این‌معما به‌آن‌دهکده برمی‌گردد وهربار همان جواب را می‌شنود:

- شاعری بزرگ است، مردی بزرگ است، ماآنها را از پدرانمان یادگرفته‌ایم.

سرانجام به‌این‌اعتقاد می‌رسد که ناظم «مثل آبهای زیرزمینی نفوذی پنهان ونامرئی درمیان دل‌ها و خواهشهای مردم، معلم‌ها، دهقانها، فروتنان جامعهٔ ترك داشته‌است» وزبان این‌مردم‌راآنچنان درشعرش به‌کارگرفته که‌گوئی درگذشته‌های دورِ این‌مردم زیست

کرده است.

مردم سرزمین آناتولی شعر را در گذار قرنها دوست داشته‌اند و دوست می‌دارند، جنبش‌های مردم این سرزمین با سروده‌های بزرگترین شاعرانشان تقطیع شده‌است که ناظم حکمت یکی از آنها است و بی‌شك بزرگترینشان:

برادرانم،
علی‌رغم موهای بورم، من
آسیایی هستم
علی‌رغم چشمان آبی‌ام، من
آفریقایی هستم
اینجا، در کشور من درخت‌ها سایه از خود ندارند
درست مثل درخت‌های شما، آنجا،
در کشور من، آنجا، نان روزانه در دهان شیر است،
و در پای چشمه‌ها اژدهاها خفته‌اند.
و می‌میرند قبل از پنجاه سالگی در وطن من،
درست مثل وطن شما؛ آنجا.
علی‌رغم موهای بورم، من
آسیایی هستم
علی‌رغم چشمان آبی‌ام؛ من
آفریقایی هستم
هشتاد درصد مردم من خواندن و نوشتن نمی‌توانند
و شعرها از دهانی به‌دهانی راه می‌سپرند و ترانه می‌شوند
در کشور من؛ آنجا؛ شعرها پرچم می‌شوند
درست مثل کشور شما؛ آنجا.

شیرین وفرهاد شعر است، و شعر در اینجا پرچم می‌شود.
در پایان وقتی که «ارزنی‌ها، نشسته وایستاده، وگروهی بردرختها (کاشته‌های فرهاد) تکیه داده و سن را پر کرده‌اند از درون کوه صدای ضربه‌های گرز فرهاد برمی‌خیزد، ومادری به‌بچه‌اش...
- به‌صدای گرز گوش کن پسرم، به‌صدای گرز گوش کن... و در ادامهٔ صدای ضربه‌های گرز پرده می‌افتد.»

شیرین و فرهاد به‌نظرمن بیشتر خواندنی‌است، تا اجراکردنی، و اگر تآتر را محدود به‌آنچه درصحنه، جدا از متن نوشته، عریان می‌شود بدانیم، دراینجا همه‌چیز حرف است و درخارج از گفتگوها و اندیشه‌ها مکانی نمی‌بینیم که تآتر فکر شده را از تآتر اجرا شده جدا کنیم.

در اینجا فضیلت حرف و اندیشه برنمایش چنان است که اجرای آن بازتاب مادی وسادهٔ متنی است که میزانسن و تصرفات آنرا تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. و این اطاعت نمایش از حرف و فکر برای شاعری چون ناظم حکمت، امری طبیعی و پذیرفتنی است، و تآتر نمی‌تواند همچون موسیقی، نقاشی و رقص، هنری مستقل باشد با بیانی مستقل، مگرآنکه تصور کنیم که میزانسن‌برای خودش زبان نمایشی خاص وخالص داشته باشدکه شکل وصدا و حالت را به‌استخدام بگیرد و به جای صراحت دادن به‌اندیشه‌ای، روشنفکر را به‌اندیشه کردن وادارکند وگروه مفسران در راه و

بحث زیبائی‌شناسی. و شاید درآمیختن زبان صحنه با زبان واژه‌ها و تآتر مکتوب، که از جلوه‌های خوب آنست، حکمتی براین تدبیر باشد، که عزیز داشتن زبان صحنه است در عین اطاعت از زبان واژه‌ها.*

و ناظم حکمت به‌جای به‌کار گرفتن زبان تجسمی و فیزیکی صحنه، به‌زبان واژه‌ها رو می کند بی آنکه به‌لزوم جلوه‌های صحنه وامکاناتش پشت کند. هم ازین روست که درنمایشنامهٔ شیرین و فرهاد از زبان صحنه نیز غافل نبوده است (بازی مهمنه بانو با نور روی دیوار، صحنهٔ دوم از پردهٔ دوم) . حرکتهائی کنائی و اشاره‌هائی مبهم که اندیشهٔ شاعر را در خلاء نگاه می‌دارند. و بدین ترتیب ناظم حکمت همانطور که تمام مردم شهر را به‌روی سن می کشاند (صحنهٔ آخر) همیشه اصرار آن ندارد که حرفش را بیواسطه و لخت تحویل همان مردم بدهد، چرا که زیبایی هیچ‌وقت مستقیماً ما را نمی‌گیرد و اینکه سپیده دم زیباست حتماً برای آنست که چیزهایی را درنظر ما معلق و مشکوك نگاه می‌دارد، و نباید شعر تآتر را از تآتر گرفت، چراکه تآتر شعر است، و شعر هنری زبانی‌ست:

و در مسیر رعایت همین هنر زبانیِ ناظم حکمت است که

---

* به‌عنوان مثال و یکی از بهترین آثاری که دراین زمینه خواندم نمایشنامهٔ «چندکیلومتر ونیمی از واقعیت» نوشتهٔ اسماعیل شاهرودی شاعر معاصر را می‌توان ذکر کرد. جهان نو شمارهٔ اول خردادماه ۱۳۴۵

ثمین باغچه‌بان را وسواس کار به دقت‌های مدید کشانده است تا پنج بار ترجمه را ازسر بگیرد و هربار زبانی منقح‌تر ارائه کند. و وقتی آخرین نسخهٔ تجدید نظر شده را مترجم دراختیارمن گذاشت، کنجکاو شدم تا تورقی در چهار ترجمهٔ پیشین کنم، و اندیشیدم که درگذار این‌تغییرها و دگرگونی‌ها، انسانی‌مشتاق، حقیقت خودرا مصرف کرده است.

درمتن حاضرفی‌المثل درهمان صفحهٔ اول وقتی می‌خوانید:

«و ما که به‌هنگام تاختن دشمن بر دیارهای شما. «عرب - زنگی» وار جنگ‌آوردیم و نام‌آورترین پهلوانان را برزمین کوفتیم... که گیسوان زربفت ما برزمین می‌ساید.»

این، محصول رضایت لحظه‌های درازی است که در میان این جمله‌ها سپری شده‌اند:

۱- و ما هنگامیکه سپاه دشمن بر خاک‌های شما می‌تاخت چون «عرب - زنگی» جنگیدیم و پشت نامدارترین پهلوانان را بر زمین آوردیم ... که گیسوان زرین ما قوزك پای ما را می‌کوبد (نسخهٔ اول مدادی).

۲- و ما که به‌هنگام تاختن دشمن بر خاک‌های شما چون « عرب - زنگی » مصاف دادیم و نامدارترین پهلوانان را به‌زانو درآوردیم ... که مشکین کمند گیسوان ما بوسه برساق سیمین ما می‌زند (نسخهٔ دوم پاکنویس دستی)

۳ـ و ماکه به‌هنگام تاختن دشمن بر دیارهای شما، «عرب ـ زنگی» وار جنگیدیم و نامدارترین پهلوانان را بر زمین کوفتیم ... که گیسوان زربفت ما بوسه برزمین می‌زند (نسخه سوم ماشین‌شده).

۴ـ وماکه به‌هنگام تاختن دشمن بر دیارهای شما، «عرب ـ زنگی»وارجنگ آوردیم ونام آورترین پهلوانان‌را برزمین کوفتیم... که گیسوان زربفت ما تا زمین می‌یازد (نسخهٔ چهارم ماشین‌شده).

چنین وسواسی، شاید مترجم بی‌حوصله‌ای را تاآستانهٔ ستوه پیش ببرد، اما باعشق دیرینی که مترجم ناظم‌حکمت به‌کار وبه‌شعر شاعر بزرگ ترك می‌ورزد و انس شانزده ساله‌ای* که با محیط زبانی شاعردارد، بی‌جهت نیست اگرترجمه‌ای اصیل، امین‌وقادر در پیش‌رو داشته باشم، تا پس‌ازعبور ازمیان تصاویر صحنه‌ها و گفتگوها، همچنان درهوای شعر ناظم بمانم و زمزمه کنم:

بگذار انگشت‌هایم رویت را از بر کنند.**

---

* «منظومه‌هایی از ناظم‌حکمت» اولین کاری است‌که درسال ۱۳۳۱ از اوخوانده‌ام، با همکاری احمد ـ صادق‌ـ از انتشارات مؤسسهٔ مطبوعاتی «هنر پیشرو». انتشارات سپهر.

** مقدمه منظومهٔ «شیرین و فرهاد» ، اثر ناظم حکمت، ترجمه‌ی ثمین باغچه‌بان، آبان ۱۳۴۶.

از:
بیانیه‌ی دوم شعر حجم

«... به ته هنر که برسی به‌حجم می‌رسی. حجم عمق هرهنری است، احساساتی نمی‌شود، بی‌حسی هم تعریفش نیست، مثل‌خود طبیعت است، و به‌نفع طبیعت درهنرعصیان می کند و دراین حالت سرکش، زندگی‌فرزانه‌ای‌دارد، آماده برای کشف، ماده‌برای‌جذب، و نر برای هنر.

ما این عصیان‌را با خود می‌بریم، برشانه می‌بریم، شانه‌ای که زخم‌هایش از آن شماست.

زخم‌های قدیمی، که از قدیم مثل چشم‌های شما بازمانده است، چه قدیم‌هائی! قدیم‌های در پناه باد، و حالا زیر حیرت حجم!

در به ته رسیدن افتادن است، تا به ته برسیم، مدام‌می‌افتیم. تولد شاعر از پرهاست، و در پرحکمت افتادن.

افتادن زیبا است، و به‌هرافتادن حیرت تازه‌ای شانه‌هامان

را زیباتر می‌کند، وزیبائی نزدیك صورت خداست، وبار ما براین
زیبائی سبك می‌رود.

درخنکای کلام می‌رویم، وآمد و شدکلمات می‌شویم. ما
همه، ضرورت این آمدوشدهستیم. باکلمه‌هائی که‌می‌آیندومی‌روند،
می‌آئیم و می‌رویم، تا در توقف آخرین کلمه‌ای که بین ما و شما
بود توقف نکنیم. و حجم همان چیزی است که براین رفتار، معبر
می‌سازد وبراین معبر، اخلاقِ عبورمی‌دهد، اخلاقی دیگردرمعبری
دیگر، معبری که درآن، مقابله با حضور خدا اصل‌های شما را از
پا درمی‌آورد. و شاعر حجم به‌سرنوشتی می‌رسد که سرنوشت
واژه‌ها است، که خدا آنجا خودش را جز او نمی‌گیرد. چراکه
واژه‌های بزرگ واقعی به‌خداهای واقعی بزرگ می‌مانند.

پس طبیعی‌این‌است که‌سرنوشت این‌واژه‌ها را ما تعیین کنیم،
و زندگیشان‌را ما اداره کنیم. و پس دهان ما است که تعیین کننده
است، و پس تاریخ کلمه می‌شویم: طلوع نظم تازه در واژه‌های
بزرگ بسیار، منظومه‌ی دهانی حجم است. مجموعه‌ای در عادت
دهان شاعرشعرحجم، که نطفه درملاقات حروف و درتلاقی‌حرفی
دیگر می‌گیرد. وقتی که فرم‌ها، مثل کوهستانهای گویا بر می‌خیزند
تا حرف بزنند، برکت صاعقه برتمام شما می‌افتد وکوهستانهای
شاعر مثل قوچ جست می‌زنند...».*

---

* آیندگان ادبی - شماره ۲۰۸، هفتم آذرماه ۵۲- مستخرج از
مصاحبهٔ پرویز اسلامپور با عنوان «دربیان‌گشت‌های غریب یدالله‌رؤیائی»

در تعاون عظیم مرگ

در لحظه‌ای که به او فکر می کنم او را بیشتر دوست دارم،
و او از آدم‌هائی بود که فکر کردن به آنها دیدن آنهاست.

آخرین باری که برسر خاکش رفتم، تنها ماندم و آنجا تنها،
منتظر حضور انسان ماندم.

همان چهره‌ای که روحش شکل زندگی داشت، و آن چهره
را همان زندگی به‌من میداد. آنروز وقتی که آستینش در رود تکان
می‌خورد، در زیر نور آن شب انسان را از سایه ساخت، که زیر
نگاه من گیسوی ماهیان را شانه می کرد، یا آستینش را در رود
می‌تکاند.

حیرت که کردم، خطابم کرد:

- حضور مضاعف!

حضور مضاعف؟ پس درست است که آدمی طاقت توقف
درعدم‌را ندارد.

من در تعاون عظیم مرگ بودم که با من می گفت:

- من از معاشرت دو قفس می‌آیم

قفسش را که نشانم داد قفس خویش را شناختم، سرم را روی قبر نهادم و بر زمین دراز کشیدم.

شرم ستاره با من، وقتی که مرگ با فکر مرگ تطبیق می‌کند، می‌گفت:

- روی بالش، جمجمه‌ها مهربانترند.*

---

* اطلاعات ۱۹ بهمن ماه ۵۱، صفحه‌ی مخصوص ششمین سالگرد مرگ فروغ فرخزاد.

هوشنگ ایرانی، یك نوع بودن

خودش را خارج از قراردادهای مستقر، مستقر می کند و به جریان این استقرار ساعت‌ها از تراس به پیاده رو نگاه می کند که انگار نفی حقیقی وجودرا، طبیعت انسان به‌او تحمیل کرده است، که اگراین طبیعت درپیاده‌رو جریان نداشت او به‌این نفی نمی‌رسید، و اگر داشت در عوض ایمان به وجود این طبیعت دوام بعضی خصیصه‌های تعالی را پیش او می گذارد که ناشی از شیوهٔ نوعی «بودن» است. واین‌نوعی بودن می‌تواند اورا به‌پیاده‌روهای خالی معرفی کند.

- سلام

- علی!.... و یك لبخند که به‌راحتی‌می گوید تکه‌ای‌ازجریان پیاده‌رو به‌نفع‌اوجدا شده است. اینست که همیشه بدنبال لحظه‌هایی می گردد که به‌تعریف این «نوعی‌بودن» برسد.

خودرا به‌صبح‌های هنوز تاریك پاریس می‌رساند که می‌توانستند اورا به‌خودش برسانند، وهمیشه وقتی اومی‌خواهد به‌خودش برسد من به‌اومی‌رسم و او باز:

ـ علی‌یون! وهمان لبخند.

۲۷ اوت ۱۹۷۱ *

ـ تازه چه داری، از لحظه‌هایت راضی هستی؟

ـ چیز مهمی در زندگی من اینجا نیست، جز گاهی گناهی که وقتی سر می‌رسد در ارتکابش شك نمی‌کنم.

آنقدر آرام است که وقتی صحبت می‌کند، نصف او در بازوهای من است و وقتی نمی‌کند هردو نمی‌دانیم با نیمهٔ او که پیش من است چکارکنیم. حرف و خیال درمحیطی مثل شیشه، در دنیای شکنندهٔ شیشه‌ها که نفس ما را نور می‌کند و عبور می‌دهد، تکان نمی‌خوریم واین بی‌تکانی تا هرچه ممکن ادامه می‌گیرد. تا خواب نصف او، ونصف‌خواب اوبهم‌نخورد. تا ازطول یك نگاه می‌گذرم‌طول‌یك‌خیرگی‌را طی‌می‌کنم که‌مرا تمام‌می‌کند. ونمی‌دانم درکجا تمام شد.

زنم از راه رسید و او صندلی‌کنار دستش را برای اوخالی کرد.

۳۱ اوت ۱۹۷۱ *

..... او به‌این «نوعی بودن» موقعی رسیده است که خسته از

---

* از میان یادداشتها

تماشا پیش خود مانده است، تماشای نمایش عظیم دنیا، سیل‌های روزانه و شبانه، صداهای رونده از ستاره‌ای که زیرپای اوست تا ستاره‌ای که‌اوست. هی‌رفته‌است، هی‌دیده است، وهی‌نیافته‌است، وحالا ازاین‌همه پرسه‌های سرگشته، خودرا جایی نشسته می‌بیند که برمیز روبرویش‌مسافر «دور دنیا درهشتاد روز» نشسته‌است وهردو تماشای همان انسـانی می‌کنند که کلید مشکل او را هرروز دورتر رانده است.

یك لحظه فکر می‌کنم که ثقل تماشا شاید دلیل حجب ثقیل اوست، حجب او دربرابر انسان، افراط‌می‌کند. شاید به‌دلیل‌اینکه «طبیعت» او را انکارکرده است (کرده بوده‌است؟)، شاید به‌دلیل اینکه او را جسته و نیافته است، وحالا این حضور رو در رو طعن همان غائب مطلوب نیست؟ شاید بااین‌حجب اززندان اعمال‌شاقه فرارمی‌کند، تا به‌آزادی برسدکه بدون‌آن، بودن، برای‌او دوستی با، دام است....

و ازمیان حرف‌هایش می‌فهمم که سفرگرتنهایی چون او فکر می‌کندگردشی درمیان دام‌ها می‌کند، گردشی ازاین دام تاآن‌دام، نفسی از این خدعه تا آن خدعه، و بلافاصله دلیل توداری او را می‌فهمم. وجستجو می‌کنم که نظم فلسفی‌این سکوت راکشف کنم. من بلدم چطور حرف را ازهوا و ترافیك وغذا هول بدهم‌به‌جایی که او از کریستیانیسم و از هگل و .... صحبت بکند. اما وقتی بی‌سلطه می‌نشینم که ناگهان به‌چشم‌هایش نگاه‌کنم، زمان من ظهر

می‌شود ومکان اوخورشید. چطورمی‌شود به‌خورشیدی که با مفهوم ظهر قاطی شده است، نگاه کرد؟

یکم سپتامبر ۱۹۷۱*

---

* از میان یادداشت‌ها، مجله‌ی تماشا، شماره‌ی ۶۲، یازدهم خرداد ۱۳۵۱ به‌مناسبت مرگ هوشنگ ایرانی.

فهرست الفبائی

آ

الف

ص

ط

ع

ف

ق

فهرست مطالب

عنوان	صفحه

عنوان	صفحه

اصلاح کنید:

صفحه	سطر	غلط	صحیح
۱۳	۸	می گذارند	می گذارد
۲۲	۱۴	قدمت	قامت
۲۳	۱۰	تعلیق	تعلق
۳۳	۱۶	شب	شیب
۴۶	اول	درهای	با درهای
۴۹	۱۱	تعهد کردن	متعهد کردن
۵۴	۵	پیش،	، پیش
۹۹	۱۴	آقامنش	اقامتش
۱۱۴	۳	(آ)	(آ)
۱۱۵	در کلمات لاتین	۷	r
۱۱۷	۷	به‌اعتناتر	بی‌اعتناتر
۲۶۵	۱۲	که گفتیم	گفتیم

شماره ثبت کتابخانهٔ ملی ۵۹۹ — ۳۷/۳/۲۱



انتشارات مروارید

